A KÉPIRÁS RÉGI NAGY MESTEREI SZINES KÉPEKBEN

PHILIPPI ADOLF
SZÖVEGÉNEK FÖLHASZNÁLÁSÁVAL
MAGYARÁZTA
ZSÁMBOKI GYULA



FRANKLIN-TÁRSULAT

A KÉPIRÁS RÉGI NAGY MESTEREI

SZINES KÉPEKBEN

121 szines képpel



LAVINIA

FESTETTE

TIZIAN

A KÉPIRÁS RÉGI NAGY MESTEREI SZINES KÉPEKBEN

PHILIPPI ADOLF
SZÖVEGÉNEK FÖLHASZNÁLÁSÁVAL
MAGYARÁZTA
ZSÁMBOKI GYULA



FRANKLIN-TÁRSULAT, BUDAPEST

FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

ELŐSZÓ.

A AZ UTOLSÓ HÁROM SZÁZADOT abból a szempontból vizsgálgatjuk, hogy a művészetek közül melyek érvényesültek századonkint legjobban, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy a XVIII-ikban az irodalom, a költészet volt a vezető, a XIX. század első sorban zeneinek mondható, s hogy a XX. mintha a szépművészetek jegyében indult volna meg. Az új század számos életbevágó nagy föladata mellett itt bizonyos békés, de hatékony föllendülés észlelhető a szépművészetek terén is, mely az építést, a szobrászatot és a festést új irányok felé igyekszik terelni, noha a cél határozatlan körrajzaival a jövő ködéből még alig tud kibontakozni. Ezzel azonban együtt halad a réginek megbecsülése is, ha nem is mindenütt. Múzeumok, művészeti folyóiratok, művészettörténeti munkák folytonos szaporodása mind ez utóbbiról is tanúskodik.

E könyv szülőoka részben szintén a mult megbecsülésének átérzése s az a meggyőződés, hogy miként minden téren, úgy a szépművészetek terén is csak a történeti fejlődés érlelhet jó gyümölcsöket.

Ilyen irányú munkákra — ha tárgyuk nem volna is a szép, a régi szép — már csak azért is szükség van, mert a mult értékét illetőleg rengeteg sok téves nézet burjánzik körülöttünk, amelyek körül tájékozódni, azokat ha szükséges, kellő értékükre leszállítani a mult ismerete nélkül alig lehet.

Ilyes tájékoztatást adni óhajt e könyv, s illetve megvetni azt az alapot, amelyen a XIX. századig való régi festőművészet megértése és élvezése föl volna építhető, már amennyire ez 121 képen lehetséges.

Eszköze a képek színes másolata mellett a népszerű magyarázat. Az utóbbi nélkül a régi idők elismert remekei előtt sokszor egészen tanácstalanul állunk; a magára hagyott kritika ilyen esetben mindent elronthat, sőt a kevésbbé őszinte lelkekben valóságos

diszharmoniát kelthet, mert nem merik bevallani, hogy nekik a régi képek nem tetszenek. A magyarázat a történeti fejlődés egymásutánjának szemmeltartásával kijelöli a művész helyét, rámutat jellegzetes vonásaira és a szükség szerint hosszabban vagy rövidebben értelmezi magát a bemutatott képet, kiemelve a mű fölismert, igaz becsét; ahol alkalom van rá, röviden ráutal a művésznek Szépművészeti Múzeumunkban látható más képeire.

Ez utóbbi tekintetben, meg abban, hogy a közkeletű idegen műkifejezéseket, ha nem magyarázza is meg mindenütt töviről-hegyire, de legalább világosabb magyar egyértékes nevöket is közli, egyenesen a magyar olvasó közönség igényeinek akar megfelelni. Ugyanez a szempont volt irányadó annak mérlegelésénél, hogy mi és mennyi vehető át a mű német kiadásának Philippi Adolf giesseni egyetemi tanártól származó magyarázataiból, amelyeket a kiadó társulat megbízásából alapul kellett vennem, továbbá, hogy hol kell tőle eltérnem s mit és mennyit adhatok hozzá a magaméból.

A képekkel kapcsolatos szöveg egy-egy nagymester méltatását — természetesen — nem merítheti ki, ez már azért sem volt lehetséges, mert némelyiknek óriási munkásságát itt csak egy-két kép s ugyanannyi oldal szöveg világítja meg. A képek szövege tehát csak magyarázat s nem egyszersmind összefüggő művészettörténet akar lenni.

Az utóbbi célra Philippi terjedelmes Bevezetése szolgál, amely történeti egymásutánban a régi képírás legfontosabb kérdései körül tájékoztat. A könyv ezen részét Sárosi Andor fordította.

A föntnevezett kiváló művészettörténeti író irányelvei szerint kiválogatott képek egész sorát is készen kaptam, mindössze Mányokynk Rákóczyját volt alkalmam a szép sorozathoz hozzácsatolnom. Részben ez a nyitja annak, hogy a képek mind a külföldi múzeumokból valók, de meg a hiányzó jellegzetes festményeket illetőleg a hozzáférhetőség kérdése is közbejátszhatott, kivált a renaissance freskóinál, amelyeknek a helyszínén való, színes sokszorosításra alkalmas fölvétele ezideig még elháríthatatlan akadályokba ütközik.

Bíztat az a remény, hogy a munkával talán sikerül az olvasónál elérnem éppen nem könnyű célomat: egy-egy régi képtár alaposabb megtekintésére kedvet ébreszteni, fölkelteni azt a tudatot, hogy a régi festmények tára nem herbárium, nem megfakult, el-

lajstromozott növények gyüjteménye, amely csak a tudóst érdekelheti, hanem minden ósdisága mellett, vagy talán éppen ezért egy darab élet, csak meg kell szólaltatni a szükséges fölvilágosítások szövétnekénél.

Ezen az alapon tovább építgetve, bizonyára föl fog ébredni az újabbkori és a legmodernebb képírás tisztább megértése, értékelése is. Ez utóbbihoz a könyvet kiadó Franklin-Társulat a munkának az újabbkori festőkre kiterjedő folytatásával a maga részéről szintén hozzá óhajt járulni, ha ez az alapvető rész kellő fogadtatásban részesül.

* * *

A könyv céljának és szövegi részének ismertetése után a mű képeinek színes voltát is szóvá kell itt tennem.

A fotografiai és főképp a vele kapcsolatos autotipiai sokszorosító eljárás hozzáférhetővé tette az emberiség számára a látható világot azáltal, hogy körrajzait, tónusait legalább fekete-fehér képekbe transponálva mutatja. Festményről ilyes kép valamelyes fogalmat szintén adhat, sőt, ha a képen a rajz s a plasztika volt a fontosabb, akkor az ilyen fekete-fehér másolat eléggé élvezetes is lehet. De mihelyt a képen a szín, a festőiség az uralkodó, mihelyt a kép színekben van megkomponálva, akkor az ilyen fotografia vagy nyomat csak fél megértést s csak fél élvezetet adhat. Legföljebb az érheti be vele, aki az eredetit ismerve, ennek színeit meg tudja látni a fekete-fehér másolatban is, szakasztott úgy, mint ahogy a zenekarra írt zeneműnek jó zongora-átiratából a hozzáértő kiérzi, kihallja az egyes hangszerek árnyalatait.

Olcsó és megbízható színes másolatokról a legújabb keletű «hármas-színrendszerű sokszorosítás»* előtt szó sem lehetett. Az a körülmény, hogy e munka összes képei három, illetve a feketét is ideszámítva, négy nyomásra készültek (a miről nagyító üveggel könnyen meggyőződhetünk) szemben a régi színes kőnyomás 10—15 kövével, megteremtette a színes képek olcsó előállíthatóságát. Ha aztán hozzávesszük, hogy a szükséges négy sajtódúc elkészítését az eredeti kép előtt a chemia és a fizika végezheti, akárcsak a

* Ismertetése a szerzőtől az «Uránia» 1909 márcziusi számában.

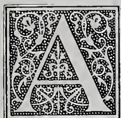
fekete autotipiai dúcoknál, akkor — noha éppen nem akarom azt állítani, hogy itt a színes nyomás netovábbjáról van szó — bízvást levonhatjuk következtetésünket, t. i. hogy ha eddig jó volt a jó fotografia és jó autotipia, akkor mindenesetre jobb szolgálatot fog tenni a hasonló eljárással készült, de hasonlíthatatlanul többet mutató autotipiai színes nyomat.

A másolatok kicsiny volta, természetesen, semmiképp sem léphet föl a rendesen már nagyságával is ható eredeti festmény igényeivel. De vannak az ilyen képeknek, amellett, hogy tisztább, jobb fogalmat adnak az eredetiről, más egyéb, éppen nem megvetendő jó tulajdonságaik. Hányszor panaszkodunk, hogy egyik-másik eredeti kép oly rossz helyen függ a múzeumokban, hogy élvezni alig lehetséges; a pillanatnyi szükségen segít a hű színes másolat. Hányszor előfordul, hogy egymástól elkülönítve őrzött képek összehasonlítása szinte lehetetlen; a kis színes másolat ezt lehetővé teszi. Ennek egyébként legjobb bizonyítéka a könyvnek 121 képe.

Bízvást remélhetjük, hogy a napról-napra tökéletesbülő eljárás révén közkincsünkké válik a színes világ is minden harmoniájával és színpompájával, tehát azzal, a mi az Istenség részéről az emberi szemnek juttatott javak közt a legszentebb, a legfönségesebb.

Budapest. 1909 december havában.

Zsámboki Gyula.



MIÓTA A KÉPZŐMŰVÉSZET iránt az érdeklődés szélesebb körökben elterjedt, a művészetet megértők és a művészetet élvezők között szükségtelenül éles ellentét támadt. Ez az ellentét szembeállítja egymással a régieket és moderneket, a műtörténetírókat és azokat, akik a művészetet népszerűsíteni óhajtják. A népszerűsítés az a modern szó, amely alatt ma mindazt értik, amit azelőtt nevelésnek, oktatásnak, tanításnak, képzésnek neveztünk. A művészet terén a megértéssel együtt jár a műélvezet és megfordítva: zavartalan műélvezet a megértés bizonyos mértéke nélkül lehetetlenség. De mint minden téren, a megértésnek itt is különböző fokai s az élvezetnek különböző módjai vannak; ám fölösleges, hogy az egyik a másiknak útjába álljon.

A régi mesterek, akiknek alkotásaiban gyönyörködni óhajtunk, nem festettek vaktában a bizonytalan jövő számára. Volt határozott közönségük, amelyre hatással voltak, amelynek igényeivel számolni óhajtottak s amely nem akaratnélküli odaadással csüngött rajtuk, de eleven s nem egyszer ugyancsak kritizáló érdeklődéssel állott velük szemben. Ezek a feltételek, amelyek az idő változásának vannak alávetve, nemzeti és területi különbségekkel társulnak. «Az ó és új világ minden igazán értékes iskolája elvitázhatatlanul sajátos helyi jelleget tükröztet vissza. Minden művészi alkotásnak külső föltételei kettősek. Az első a művész helyzete kora történelmében, a másik a természet helyi alkata, amely környékezi» (Rumohr 1827). A művészi alkotásnak ezen történelmi és helyi föltételei az első pillanatban idegenszerű és lenyűgöző hatással vannak ránk; a naiv, elfogulatlan nézőre egy régi festmény csak kivételesen lesz oly hatással, mint egy modern kép, föltéve, hogy a régi jellegre s helyi sajátosságra nem vet ügyet.

Ép ezért mindnyájunkra nézve nehezebb feladat egy régi képtárnak, mint egy modern képkiállításnak a megtekintése. A művészettörténelem hivatott arra, hogy ezt a feladatot számunkra megkönnyítse s megmutassa, mily körülmények között keletkezett egy-

egy művészi alkotás, mint fogták föl és itélték meg keletkezése korában s mily hatással volt ez az utókorra.

Első sorban tehát egy kevés járatosság megszerzésére van szükségünk, hogy a kortársak szemével lássunk, ez a föltétele a minőségbeli különbségek fölismerésének és kellő értékelésének, amely minden műélvezet alapja. Minden művészet, miként az irodalom is, az emberi műveltség nyilvánulása, amelynek velejébe behatolni fáradság nélkül nem lehet. A művészet élvezetét meg kell tanulnunk s miként a műveltségnek, a művészet megértésének és a műélvezetnek is különbözők a fokai.

A művészet népszerűsítőjének, aki nem a művelt embert, de a népet akarja a történelem fárasztó útjának elkerülésével közvetlenül a művészet élvezésére tanítani, a műtörténetíró kellemetlen társ. A népszerűsítő dolga egyszerűbb és úgy látszik, háládatosabb is; mert olyasmit tár föl a nép szeme előtt, amit eddig mások tudós működésükkel elzártak előle. Ám ennek a rövid útnak vajmi korlátozottak a céljai. A modern képírás alkotásainak nagy részét alaposabb műveltség nélkül is könnyen meg lehet magyarázni a népnek, s korunk élő művészeit a művészet népszerűsítői ezzel tagadhatatlanul nagy hálára is kötelezik, ha fáradozásukkal a festők java érdekét nem is mozdítják elő. Egészen másként fest a dolog, mihelyst a régi képírásról van szó. Az olasz renaissance festészetet a történelmi műveltség bizonyos mértéke nélkül szinte lehetetlenség megérteni. Mesterei nem is a nép számára festettek s alkotásaik, a templomi képektől eltekintve, a szélesebb néprétegekre nézve szinte teljesen hozzáférhetetlenek voltak. Mert vajjon ki léphette át a Doge palota, a Vatikán termeinek, avagy a firenzei patriciusok palotáinak küszöbét?

S vajjon miféle jelentősége lehet a néptömeg szemében ma Ráffael stanzáinak, Tizian mythologiai képeinek avagy az egész olasz arcképfestő művészetnek? A spanyoloknál is csupán a vallásos festészet egy kicsiny része volt népi művészet. A francia festészet minden ízében finomult arisztokratikus művészet, az ó-németalföldi túlnyomórészben szintén; a hollandiai festészetből legfeljebb az életkép nem tartozik ide, amellyel azonban a modern művészeti doktrinák már nem igen számolnak. A hollandiai festészet legragyogóbb alkotásaival, az arcképekkel ismét előkelőbb körök érdeklődésére számított s a mai kor embere csak unatkozni fog egy hollandiai arcképgyüjteményben, ha a hollandiai tipusról s a régi Hollandia társadalmáról fogalma sincs; mert csak ebből a milieu-

ből kiindulva képes a különbségek s ezekkel a művészi kvalitások megismerésére.

Ami végül a művészi nevelésnek egyik főtárgyát, Rembrandt bibliai festészetét illeti, magamról tudom, hogy még ifjúságom elmúltával sem voltam képes ezt tipusai és az alakok viselete miatt kellő módon élvezni s nap-nap mellett tapasztalom, hogy más, egyébként igen művelt emberek ép úgy járnak ezzel; természetesnek és rokonszenvesnek ezt a művészeti kifejezésmódot csak sokkal később találtam, amikor Hollandiát behatóbban megismerni alkalmam lett.

Ha a művészet népszerűsítői ebben a tekintetben növendékeik körében más tapasztalatokra tettek szert, úgy ez a körülmény alig tekinthető egyébnek, mint az autoszuggeszció egy nemének s én igazán nem tudom, előnyére válik-e az a népszerűsítők módszerének. Dürer fametszetei viszont egykor népszerű jellegüek voltak, sőt ma is azok lehetnek; Dürer festményei azonban nem. Erről s általában a régibb német képírásról egy külön fejezetben részletesebben esik szó. Ez utóbbinak a művészet német népszerűsítői különös figyelmet szoktak szentelni s amennyiben a német fajból sarjadzott, első sorban a német közönséghez kellene közel állnia. Ám ép az ellenkezőt tapasztaljuk. Zavaró tökéletlenségei minden rokonszenvet távol tartanak tőle. A renaissance vívmányai s az ettől befolyásolt újabb iskolák a figurális festészetben oly kényessé tették igényeinket, hogy a régi német mesterek nem képesek többé ízlésünket kielégíteni. Nem térhetünk többé vissza hozzájuk, ha csak természetes érzéseinket el nem fojtjuk. Melyik modern művész tudna például stíljükben a német császárság történetéből merített freskókat festeni? Az újabb művészeti ízlés egyik németeskedő iránya olybá tekinti a renaissancet, mint valami behurcolt fertőző betegséget. Ennek a felfogásnak az előnye azonban nem igen látszik meg abban, amit ez az irány alkotott. A német archaizmus ugyanis még a németek természetes érzésétől is sokkal távolabb áll, mint a renaissance stílje. Ruskin, aki mint minden, ami Angliából jő, Németországban is nagy tekintély, a renaissance kártékony hatására vonatkozó balhiedelmet rendszerbe foglalta. Szorosan ezzel a felfogással kapcsolatban áll a *nagy angolok* csodálata, ahogy Gainsborough és Reynolds festők körét gyakran emlegetni szokás. Holott ép ezek vannak csak igazán «inficiálva», mert a renaissance nélkül művészetük szinte el sem volna képzelhető.

Azokban a körökben, amelyek a művészi élvezet közvetítését

a műtörténelem béklyóitól megszabadítani szeretnék, gyakran halljuk emlegetni a művészi, az «artisztikus» fogalmát, mintha ez a művészettörténetírókból teljességgel kiveszett volna. Régebben ezt a fogalmat a «tiszta esztétikai hatás» pótolta, amelynek révén bizvást mellőzhetőnek tartották a konkrét ismeretek megszerzésének kényelmetlen útját. Azt hisszük, hogy a művészet igazán produktív korszakai ezt az esztétikai hatásról szóló fecsegést még nem ismerték. Ezzel szemben a művészeti alkotás sokatmondó tartalmára vetették a fősúlyt, tehát a kép tárgyára, amelyet a művelt gondolkodásnak föl kell fognia, még mielőtt a művészi hatás érvényesül. A művészet népszerűsítője maradiaknak tartja az embereket, akik az iránt érdeklődnek, hogy voltaképen mit is ábrázol a festmény. E helyett azt kivánja tőlük, hogy a valóságnak a rajz, a formák, a szín és a fény segítségével történt visszatükröztetésére ügyeljenek s mint műkedvelők maguk is rajzoljanak és amatőr-fotografusok legyenek. Ekkor aztán mindinkább meg fogják érteni, mint látják a művészek a természetet, mint óvakodnak attól, nehogy lemásolják, de hogy önálló teremtő erővel átértékeljék; ilyformán végül ők is megtanulnak a művész szemével látni. Körülbelül úgy fest a modern művészeti nevelés, ahogy a nép számára kicirkalmozták, föltéve, hogy ennek szükségesebb vagy fontosabb dolga nincsen. Ha ezzel szemben a régi művészeti írók valamely művészi alkotásról fogalmat akarnak nyújtani, úgy ezt főleg leírása segítségével érik el. A festészet öszes életrevaló korszakai fejlődésüket nem a külsőségek formában és színben való merő visszatükröztetésével kezdik, hanem godolatokkal és tárgyakkal. Giotto freskói formai szempontból véve vajmi igénytelenek.

ABBAN AZ IDŐBEN, amelyről könyvünkben szó esik, a festők és a közönség között az a hallgatag megállapodás uralkodott, hogy a festészetben minden a végső eredménytől függ s hogy a képet befejezett állapota szerint illeti dicséret vagy gáncs. Az olasz festők rajzokat és vázlatokat is készítettek, ezeket társaiknak és jó barátaiknak meg is mutogatták, sőt rajzaikat műbarátoknak is elajándékozták. És Vasari, az olasz mesterek életírója, nagy gonddal különbözteti meg az egyes festők ràjzbeli sajátosságait. Gyakran megesett, hogy a nagyobb festményekre szóló megbízást megelőzőleg befejezett kartonokat festettek, amelyek aztán nyilván a közönség szeme elé is kerültek.

A firenzei-római festők köre volt a művészi rajzolás klasszikus művelője. Ez azonban csak segédeszköz és előkészület számba ment. A művészi munka értékelésében a befejezett festmény állott az első helyen s Lionardót épenséggel szemrehányással illették, hogy sokat rajzolt s csak igen keveset festett. Velencének elsősorban színező iskolájában a rajz mindinkább háttérbe szorul. Itálián kívül, miként Itáliában Lionardo, Dürer többet és jobbat nyújt rajzaiban, mint festményeiben. Holbein azonban nem, bármily nagy rajzoló volt is. Ugyanaz áll a németalföldi és hollandiai festőkről. Rembrandtról is, aki mint festő mindenkor nagyobb volt, mint rajzoló vagy rézkarcoló, ami főleg oly tárgyakon válik nyilvánvalóvá, amelyeket mint rajzoló és festő egyaránt földolgozott. Dürernél ily esetekben megfordítva áll a dolog.

Ez a tarka egybevetés korunk művészeti életének egyik sajátos jelenségét juttatja eszünkbe. Azt, hogy manapság igen keresett minden, ami vázlatos, befejezetlen s nagy az előszeretet a tervek, tanulmányok, részletek s odavetett rajzok iránt. Ezek méltánylása ma a műértés próbaköve. Egy vázlat nem sok fáradságába kerül a festőnek, ha általában ért dolgához. Csak a festmény mutatja, hogy a vázlat mit ért, amelynek kidolgozásával kezdődnek azok a nehézségek, amelyekről a görög Polykletos szobrásznak tulajdonított ősrégi művészközmondás is megemlékezik. Minden művészetet csak való és befejezett alkotásai alapján lehet értékelni s a festészetnek is a kép a próbaköve. Még pedig a kép mint szerves egész mindazzal, amit kifejez s aszerint, hogy mily hatással van a nézőre; nem pedig egy általában kedvelt vagy érdekes technikának kifejező eszközei szerint, amelyek vizsgálatát bízvást azoknak engedhetjük át, akiket illet.

Soha sem emlegették annyit, mint ma: a festő egyéniségét, amelynek a képen érvényesülnie kell. Magában véve nem ujság, hogy minden nagy mesternek megvan a maga sajátos stílje, amelynél fogva rá ismerünk s akkor is megkülönböztetjük más mesterektől, ha tárgyai ezekével egyformák és felfogásuk is rokon, mint például Tizian és Van Dijck-é, Holbein és Antonis Mor-é, Rogier van der Weyden és Memlingé. Ám itt ez a szólásmód még egyebet is jelent. Többnyire tagadó értelemben használják s jeles mesterek képeivel szemben is lekicsinylés okáért, azt fejezvén ki ezzel, hogy ezek művészete bizonyos elért és állandó festésmodor eredménye. A legnagyobb elismerés éri ezzel szemben a rendestől eltérő, egész mivoltában nem egyszer elhibázott, de sajátos idegenszerüségénél fogva

kirívó festményt, amelyet «erős»-nek szokás mondani. Az értékelés ilyetén módját abból a követelményből szűrik le, hogy minden képnek a festő élményének kell lennie, ez a fődolog s a néző feladata, hogy a művész sajátos szenzáczióit újból átérezze. Velejében ez az elmélet, a vázlat imént említett túlbecsüléséhez hasonlóan, ismét kitérést jelent a tökéletesen befejezett alkotás előtt s szinte fölösleges megjegyeznünk, hogy ez a felfogás kevésbbé szerencsés változata annak, amit Goethe a lírai költészet feltételeiről mondott. A régi mesterek közül vajmi kevés festményének megítélésénél vehetnők ennek a felfogásnak hasznát.

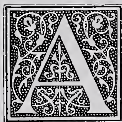
A VALLÁSOS FESTÉSZET MEGSZŰNÉSE, amely a régi képírást oly nagyszerűvé tette, volt az újabb kor egyre nagyobbfokú elszegényedésének kiinduló pontja. Csakhamar ezután a mithologiai tárgyak életereje is kimerült s az ideális iránynak csak az alkalmi allegorikus festmények juttattak hébe-hóba szerény feladatokat. Közben a hollandusok az arcképfestésbe új életet leheltek, a tájképet a festészet önálló jelentőségű fajává tették s a belsőségek festői varázsát is fölfedezték. Ezek a reális tárgyak, amelyek most egészen előtérbe kerülnek, a festészetet sajátos kifejező eszközeinek erősbítésére és gyarapítására vezették rá. A szobrász az emberi alakot örökíti meg. A festő ezenkívül mindazt, ami az embert környékezi, a lakást, a tájat, az eget s legtöbbször a környezetnek ez az összefoglaló képe talán fontosabb, mint az egyes alakok. A régibb alakfestés inkább plasztikus felfogásával szemben, amely a kép tárgyát erősen hangsúlyozza, a festői felfogás ezt úgy akarja feltüntetni, amint a levegő és fény hatása alatt szemünk előtt megjelenik s a hogyan-ra nagyobb súlyt vet, mint magára a kép tárgyára. A modern festő nem versenyez a szobrásszal, aki például Itáliában valósággal festői plasztikát teremtett; működése sajátos mezejére vonul vissza s pusztán arra szorítkozik, amit művészete sajátos eszközeivel kifejezni tud. Ebből következik az újabb mestereknél a természet élesebb megfigyelése, az új módszerek és új benyomások megbecsülése, aminek látható eredménye a modern tájképfestés tagadhatatlan túlsúlya, mely nemcsak külső korrektségében nyilvánul, de a kifejezés erejében és hangulattartalmában is. A művészet — s ez ennek összes fajaira vonatkozik — amely egyebet sem nyújt, mint tárgyának korrekt hasonmását, korunk életére nézve nem nyereség.

A szíves olvasó bizonyára egyetért ezekkel a szántszándékkal röviden odavetett mondatokkal. Ezekből következtetéseket levonni s a múltat a jelennel összehasonlítani nem ennek a könyvnek feladata.

Még csak a virágzás és hanyatlás fogalmát kell szóvá tennünk, mert sokan azt állítják, hogy minden értékelés az ízlés és divat szeszélyességén alapszik. A történelem tanít arra, hogy mily felületes ez a nézet. Látjuk ugyan, hogy az egészséges és szép reményekre jogosított müvészeti irányokat a kortársak nem egyszer félreismerik, de amennyiben általános jelenségekről van szó, utólag mindig felismerjük ennek a körülménynek az okát, mint például a francia ízlés elhatalmasodását Hollandiában a XVII. század közepén; s ha bizonyos müvészi egyéniségekről van szó, rendesen a többség ítéletét halljuk róluk, amely nem föltétlenül helyes. Ruisdael festő-barátai minden bizonnyal épúgy meg voltak győződve a mester tájképeinek értékéről, mint ő maga. Az olasz maniristák és Caravaggio vitája nem zavarhatja meg ítéletünket, sőt ezt még biztosabbá teszi. Gyakran magunk sem tudjuk, igazán jó úton haladunk-e; utódaink ezt is tudni fogják. Miként a szépirodalomban, a művészetben is ennek története adja kezünkbe a megítélés legbiztosabb mértékét, amelynek érvénye az ízlés örökös hullámzásával szemben napjainkban is állandó. Már pusztán ez oknál fogva is a festészetnek történelmi szempontból való tárgyalását tartjuk a leghelyesebbnek.

AZ OLASZ FESTÉSZET.

Az északitól elütő jellemző vonásai.

Z ITÁLIAI KÉPÍRÁS idősebb testvérének, a szobrászatnak istápolása mellett s ezzel versenyt fejlődve, egészbenvéve többé-kevésbbé plasztikus jelleget mutat, még pedig a formákban, a csoportosítás módjában és az általános felfogásban egyaránt.

A XV. század utolsó harmadában Lionardónak a festők számára írt utasításaiban az a két szabály a fő: A tárgyak a fény és árnyék segítségével testi kerekdedségükkel tükröztetendők vissza s a nézővel szemben reliefszerüen domborodjanak ki. Ám a tárgyakat a természetben a levegő veszi körül s így konturjaik nem lehetnek éles, sötét vonalak; formáik körvonalainak az őket környező levegőben mintegy maguktól kell érvényesülniök, vagyis a levegő, az *ambiente*, szintén megfestendő.

Az első szabályt az olaszok jobban megszívlelték, mint a másodikat; mert ez a tárgyak látása és ábrázolása tekintetében a természetükben gyökerező fölfogásnak jobban megfelelt. A Frans Hals korabeli hollandus festők nem szorultak ilyen szabályokra s Velasquez müködése későbbi szakában szinte szántszándékkal mellőzte a formák plasztikus kerekdedséget; nem szorult többé erre, mert laposan festve is elérte a testiség látszatát. Nem úgy Itáliában. Nézzük a firenzei Domenico Ghirlandajo (1480 körül) Madonnát szentekkel, vagy a három királyok imádását ábrázoló képét; plasztikusan kerekded alakokat látunk ezeken, fölöttük és közöttük szabad tért, ám levegő nélkül, holott Ghirlandajo Lionardóval egy iskolából került ki s ünnepelt müvész volt. Korának így is szája íze szerint festett. És még száz évvel később is a fény nagy mestere, Correggio föllépése s Tiziannak a festészet határait hatalmasan kitágító korszakalkotó müködése után a Caracciak és Guido Reni újult erővel folytatják a plasztikus hatásokra törő festészetet, vajmi keveset törődve Lionardo *ambiente*-jével.

Az olaszok sajátos formaérzéke nagy igényeket támaszt a festmények kompoziciójával szemben. Megköveteli, hogy az egyes részek

mesteri módon megfontolt egyensúlyban álljanak, még pedig nem egyszer szinte a mathematikailag szigorú részarányosságig. A legrikítóbb ellentétet ezzel szemben a XV. századbeli németországi képírás sváb és frankföldi mesterei mutatják passzió-képeik háborgó embergomolyagával. Az olasz festők működése jórészt olyan kompoziciók ábrázolásában merült ki, amelyek a Madonnát jobbra-balra szentek társaságában ábrázolták únos-úntalan ismételt formában s amelyek neve *santa conversazione* volt.

Szemük nem fáradt el abban, hogy újból és újból ugyanazt a kompoziciót ismételjék, amely mindazonáltal legszigorúbb formájában is — a Madonnával a kép főtengelyében — az egyes iskoláknak és festőknek egyaránt elég módot nyújtott ahhoz, hogy sajátos jellemző vonásaikat is érvényesítsék. Csak azután lépnek föl a velenceiek, névszerint Tizian, aki a Madonnát a kép szélére tolja s az elrendezés szigorúságán is enyhít; a kompozició azonban most is megmarad s csak finomabb festői fölfogás kezd hozzájárulni. Első sorban és leggyakrabban a festői felfogás a széles formájú képeken érvényesül, amelyek alakja magában véve is megkövetelte a szétszórtabb elrendezést; de csakhamar a magas formátumú oltárképeken is találkozunk ezzel, amelyek legszebb példája Tiziantól a Pesaro-család Madonnája. A régi kompozició, a Madonna alakjával közepén, emellett szintén s mindvégig érvényesül. Ünnepélyes szigorúságával a kompoziciónak ez a módja az olaszok művészi érzésének sokkal nagyobb mértékben vált sajátosságává, semminthogy teljesen a háttérbe szorulhatott volna.

A kompozicióban való iskolázottság megszerzésének egy másik módjával a házi ájtatosság céljaira szánt egyszerübb Madonnaképek szolgáltak, amelyeken többnyire keresztelő szent János alakja is látható gyermek képében. Ráffael ifjú korában, 1508-ig, amikor Rómába költözött, szinte kizárólag ilyen kompoziciókat fest. A firenzei szobrászok domborművei szolgáltak mintáiul s ezeket még Rómában temérdek nagyszabású és fontos munkája mellett sem hanyagolta el, amint ezt a Madonna della sedia vagy az Alba-család Madonnája is bizonyítja. Ezek a munkák is a formákat hangsúlyozzák. Oly sokáig uralkodó formai jelleggel más népek festészetében sehol sem találkozunk s ehhez hasonló plasztikus felfogást csak az antik szobrászatban láthatunk.

Ha ebből kiindulva, az olaszok legkedvesebb képmotivumait áttekintenők, azt látnók, hogy — miként a gyermek Jézus imádását, vagy Krisztus siratását ábrázoló képeken — az alakok elrendezé-

sét bizonyos szabályszerűség jellemzi. Ugyanez érvényesül a szélesen elbeszélő firenzei, umbriai és római falképeken. Nagyjában ezek a számos alakból álló elbeszélő kompoziciók két részre, vagy gyakrabban háromra: egy középsőre s két szárnyra oszlanak; a részletek az iskola felfogásához képest hol szigorúbb, hol lazább módon függnek össze egymással. Így jutunk Filippo Lippi szent István vértanú s keresztelő szent János életét a prátói dómban, az umbria-firenzei freskófestő tizenkét bibliai jelenetet a sixtusi kápolnában, Ghirlandajo Mária életét s keresztelő szent Jánosét a firenzei S. Maria Novellában ábrázoló képei után Ráffael stanzáinak és szőnyegkartonjainak vonalszépségéhez.

A velenceiek más útat követnek. Freskók helyett vászonra festenek s a korábbi idők igen szigorú kompozicióitól összefüggő képsorozataikon és egyes festményeiken egyaránt a szétszórt csoportozatok és egyes alakok lazább, tetszetős elrendezéséhez pártolnak át s kompozicióikat épületektől határolt terek vagy a szabad természet keretébe foglalják. A legnagyobb ellentétet a firenze-római festőiskola modorával szemben a velenceiek festményeik egyik sajátos nemében mutatják. Ezeken egyes alakok tekintet nélkül egymásra s látszólag minden bensőbb összefüggés nélkül láthatók egy-egy tájkép ölén szétszórva, de nem mint merő staffage, hanem ellenkezőleg igen hatásosan, szinte önálló jelentőséggel érvényesülnek s nem egyszer szinte szoborszerű szigorúságot mutatnak; többnyire építészeti keretben állanak, amelynek árkádnyílásain keresztül mély távlattal a szabad természet tárul elénk. Ilyen szigorúsággal keveredő bájjal teli képeket már Giovanni Bellini s legidősebb két tanítványa, Cima da Conegliano és Marco Basaiti is festett.

Az olasz festészet kiinduló pontja a szobrászathoz való hozzásímulása, a freskó jelentős szerepe, amelynél a színezésnek csak másodrendű szerep jut, mindez természetesen kezdettől fogva biztosította a rajz túlsúlyát a színezés fölött. A megrajzolt forma a XV. század legkiválóbb iskolájában, a firenzeiben mindvégig megtartja uralmát; a színezés terén önálló problémák megoldásával kevés kivétellel — mint Andrea del Sarto — itt nem foglalkoztak s tekintettel a formai kifejezést hangsúlyozó irányukra, nem is foglalkozhattak. Ezzel szemben a lombard festőknek volt érzékük a szín iránt; a vajmi rosszul rajzoló Luini művészetében a színezés minden. Lionardo da Vinci, Sodoma és Correggio a színezés terén művészek, de főleg a nagy velenceiek joggal híresek ezen a téren. Mindazonáltal ez utóbbiakkal a szín szerepe a képírásban, mint ezt

később látni fogjuk, még távolról sem merült ki. A rajz uralkodó szerepe az olasz kolorisztikus irányban is ugyancsak szembetűnővé válik, mihelyt akár csak úgy találomra a jövőbe vetünk egy pillantást.

Rembrandtnak s a delfti Van der Meernek oly minden ízükben festői felfogású képei vannak, hogy úgy érezzük, mintha kezdettől fogva színes mivoltukban fogamzottak volna meg a művészek lelkében. Olasz festmény soha sem lesz reánk ilyen hatással; mindig az ezt előkészítő rajzolt vázlat jut eszünkbe láttára, hanem ha a befejezett karton. Erre vonatkozólag könnyű próbára szert tennünk. Bármily gazdag színekben egy itáliai festmény, színtelen, például fényképi másolatán rendesen többet látunk, mint egy németalföldi avagy hollandiai festő bármelyik festményének fényképén. Alig van egyhangúbb és unalmasabb dolog, mint Adriaen van Ostade életképeinek egy nagyobb sorozata színtelen másolatokban avagy Teniers műveinek fekete reprodukciója. S mégis mind a kettő igen jeles festő, sőt a maga nemében szinte páratlan; kolorisztikus alkotásain magában véve ez az árnyalatok rendkívül változatos fokozása is elragadó hatással van ránk. Ellenkezőleg festményeinek színtelen másolatain még Correggiónál is szembetünő, hogy a rajznak alkotásain elsőrangú jelentősége van. A rajznak és a formának ez a hangsúlyozása az olaszoknál antik vonás, a rómaiak korának hagyománya, amely a firenze-római iskolában élt a legszívósabban tovább. Ez teszi érthetővé, hogy ennek az iskolának a körében még Tizian és Michel Angelo egyidejű virágzása korában is szemükre hányták a velenceieknek, hogy az igazi olasz művészeti felfogástól elpártoltak, hogy fogyatékos rajzukat lágy színezésükkel igyekeznek leplezni. Sőt Michel Angelo egy ízben úgy nyilatkozott Tizianról: kár, hogy ezek a velenceiek nem tanultak meg kezdettől fogva tisztességesen rajzolni.

A velenceiek azonban ilyen kifakadásokra bizvást felelhettek azzal, hogy a kartonrajzolásnál jóval magasabb célra törekednek.

Amit Lionardo tanított: a rajzolt vonalnak a fény és árnyék visszatükröztetése segítségével elért s lágyabb átmenetekbe olvadó mintázással való pótlása volt az, amit a velenceiek, Tizian, Giorgione, Palma és Lorenzo Lotto a gazdag s pompásan világító színezéssel egyetemben kerestek s ami mindenekfölött Corregiónak, a fény festőjének valamennyi olasz mesternél jobban sikerült. Innentől kezdve a fényt nagyobb tömegekben gyűjtik s ez a kép általános hatásának jelentős tényezőjévé válik. Végigárad a festményen s a levegő elevenségének visszatükröztetésére törekszik, megfosztva az

alakokat testi nehézkességüktől s erőteljes árnyékolással fokozva eleven hatásukat és egészben véve jelentőségüket. Ez irány törekvéseinek megfelelően a színes fénynek a rajzon uralkodnia kell s az árnyékos részekben a pozitív színek mindinkább közömbös tónusokba mennek át, mint később Rembrandtnál. Az ellentétet ezekkel a törekvésekkel szemben Michel Angelo freskói mutatják alakjaik éles körvonalaival és domború formáival; a firenzeiek ideáljának ezek a végső és legtökéletesebb megtestesítői.

Jóval később, 1600 körül, Caravaggio a Lionardo tanításából kiinduló törekvéseket a fény és árnyék közötti ellentét további fokozásával szárnyalja túl s a fényt képein kicsiny nyílásokon keresztül vezeti a sötét térbe. Ez a «pincevilágítás» kapcsolatban Caravaggio nyers, reálisztikus formáival bizonyos tekintetben a firenzei és a Lionardo s velencei iskola stílusának keveréke volt s magában véve ugyancsak érdekes jelenség. Ám ez is elmúlt s az utolsó szó az olasz festészetben a derűs, világos színekkel festő velencei Tiepolo-é volt.

Az olasz festőművészet alkotó elemei: a rajz, szín, fény és árnyék mögött megtaláljuk az olaszok művészeti fölfogását, sajátos stílusérzékét, amely még tárgyai körét, motivumai kiválogatását is megszabta. A köznapi szállóige szerint, aminőnek az ember az életben látszani szeretne, egészben véve olyan a művészete is.

Az olasz ember déli temperamentumának főleg a mozdulatokban nyilvánuló minden elevensége mellett is viselkedésében sok nyugalmat és önuralmat mutat; előkelőnek, méltóságosnak szeretne látszani s ami az északi embernek színpadiasnak tűnnék föl, épen az tetszik neki, azt tartja imponálónak. Valami római elődeinek méltóságteljes viselkedéséből megmaradt benne s mihelyt másokon észreveszi, szerfölött rokonszenvesnek találja. Épp azért csak ahhoz vonzódik, ami külsejével és benső mivoltával nagyszerűnek látszik, mint az antik szobrászat; bármily hideg legyen is ez. A gyöngédséget vagy pláne az érzelgést az olasz ember nem ösmeri s a természet apró szépségeivel szemben, amelyeknek északon egyik-másik ember egész életét is szentelné, közömbös, kivéve egyik-másik nagy szellemét, mint aminő Dante.

Így keletkezett az olasz művészet reprezentatív jellege. A trónusán ülő Madonna tartásában királynő. Méltósággal telvék a nézők csoportozatai a firenzei falképeken: a városi polgárok, akiket a festők itt megörökítettek, még pedig az arczkifejezésükben s mozdulataikban egyaránt. Elfogultan s alázatosan ül ezekkel szemben

az ó-németalföldiek Madonnája drágaművű ruhájának nyomasztó pompájában s a Frans Hals képein sorakozó lövészek tömegük elrendezésével nagyszerűen hatnak, közelebbről s egyenkint nézve azonban mégis csak ünneplő ruhába öltözött nyárspolgárok. Az előkelő testtartást, amellyel Van Dijck ugyanebbe a körbe tartozó alakjait megörökítette, ez a mester Itáliában leste el.

Az olasz festők mindent magasabb szempontból fognak föl és tükröztetnek vissza, bár nem mind egyforma mértékben. A velencei Carpaccio képein például a nézők csoportozatai vajmi nyárspolgáriasak; ez azonban csak kivételesen fordul elő s épp azért annál inkább feltűnő. Általában a hétköznapi felfogással szemben bizonyos ünnepélyes emelkedettség érvényesül az olasz művészetben, amit talán ez egyszer a gyakran helytelenül használt «előkelő» szóval jelölhetnénk. Az olasz festő alakjait mintegy bizonyos távolságból nézi, amelyben az esetleges, kicsinyes részletek elmosódnak szeme előtt s az általános, nagy vonások annál inkább érvényesülnek — ellentétben a németalföldiekkel. És a látásnak ez a szobrászat segítségével nagyranevelt egyszerűsítése, amit stilizálásnak nevezünk, tette érzéketlenné a részletek s az egyéni vonások iránt, amelyekben az északi festészetnek minden gyönyörűsége telt.

Itáliában azért nem tudott meghonosodni a parasztok világából merített életkép. Jó későn Caravaggio próbálkozott ilyesmivel, nyilván mert sejtette, hogy vallásos és mithologiai képeknél egyebet is lehet festeni. Utána lépett föl Salvator Rosa, aki rablókat és koldusokat festett, mint a spanyolok. Az olaszok ízlésének azonban ezek a képek nem feleltek meg, szemükben az ilyen életkép *cosa bassa* volt. A tájkép iránt is csak igen mérsékelt volt az érdeklődés abban az országban, ahol a szabadban sétálni pusztán élvezet okáért nem igen volt szokás. Az olasz festészet régibb korszakában a tájkép csak a kompozició hátterét zárja el s pusztán Correggióval és a velenceiekkel kerül a festményeken az előtérbe. A csöndéletképek iránt, amelyeken élő lény nem szerepelt, az olaszoknak semmi érzékük nem volt.

Az eddig mondottakból nyilvánvaló, hogy az olasz festőművészet tárgyainak köre vajmi korlátozott, csaknem annyira, mint a szobrászaté. Az olasz festészet is szinte kizárólag az emberi alak ábrázolására szorítkozott. Ám ezt a feladatát oly sokoldalúan oldotta meg és stílusának korlátai közepette is oly kimerítően, mint egyetlen más művészet sem.

A régibb falképfestés. Giotto.

A FALKÉPFESTÉS ITÁLIÁBAN már jóval Giotto előtt virágzott. A templomokat már az ős-keresztény korban mozaikképekkel diszítették, amelyeket a Byzanc-cal való szakadatlan összeköttetés révén minduntalan megújítottak. Könnyen érthető nagy vonásokkal örökítették meg a keresztény vallás hőseit s a szentírás egyes eseményeit a kupola és a bolthajtások falain.

Ezzel párhuzamosan az oltárok díszítése végett táblaképeket is festenek, amelyek szintén a byzanciaknak e téren régtől fogva folytatott tevékenységéhez símulnak. Sienában, Firenzében és általában Toszkánában mutatkozik először szerény haladás s új élet nyilvánulása. A festők itt a kifejezés bizonyos bájának visszatükröztetésére törekesznek, amivel képesek ugyan az elgondolkozó szemlélő elé csöndes állapotot tárni, cselekvény, vagy még inkább összefüggő elbeszélés ábrázolására azonban még nem vállalkozhatnak. A való élet érthető ábrázolásának lehetősége felé a döntő lépést a XIII. század végén Giotto teszi meg, még pedig oly egyéni módon kifejezett határozottsággal, hogy az újabb kor első nagy mesterének őt kell tartanunk s mindaz, amit előtte festettek, ma már csak históriai érdekü dolog. Az ő hatása és tanítványaié a XIV. század egész folyamán uralkodik s az ő művészetéből indulnak ki aztán a XV. században a korai renaissance nagy mesterei Toszkánában.

Giotto művészete is toszkánai. Mint parasztfiú került szülőfalujából Firenzébe, ahol Cimabue ünnepélyesen merev Madonnáit festette aranyozott háttérrel. Az utóbbit elbeszélő freskói új stílusával csakhamar túlszárnyalja, amint ezt már jóbarátja, Dante is elismerte róla a Purgatorio egyik híressé vált versében. Működése korai szakában Rómában is dolgozott s ott az antik és őskeresztény építészet, a Cosmatik diszítő munkái és a mozaik-képek voltak rá hatással, mely művészetében hol mélyrehatóbban, hol csak felszínesen tükröződik vissza; ám velejében művészete mégis csak firenzei s ő maga jóval többet hozott Rómába, mint a mennyit ott szerzett. Működésének java emlékei Paduában és Assisiben maradtak ránk. Cimabuéhoz hasonlóan Giotto is festett táblaképeket; ezek azonban távolról sem oly jellegzetesek, mint freskói, művészetének e sajátos alkotásai. Nem mintha ezekben valami fontos technikai újítást nyujtott volna. A «jó» freskó csak jóval Giotto halála után terjedt el. Elhatározó jellemző vonásuk sokkal mélyebben gyökerezett tárgyukban és ennek felfogásában, tehát szellemi mozzanatokban, mint

mindenkor a festészet történetében, amelynek korszakait nem a technikai módszerek és kisérletek szabják meg tetszésünk szerint. Az a korszak, amelyben a kolduló szerzetek keletkeztek, az általánosan ösmert szent történeteket megújhodó érdeklődéssel karolta föl. A jámbor szerzetesek csöndes szemlélődésében és vizióiban ezek új életre keltek s a nép körében nagyrabecsült szent férfiak tetteit haláluk után képekben szintén meg kellett örökíteni. Így fűződik például assisi szent Ferenc élete és halála a passzió jeleneteihez, az új a régen elmúlthoz s mind a kettőnek ugyanabban az eleven megérzékítésben lett része, amire megjelent a geniusz, aki ezeket az eseményeket a világ szeme elé varázsolni képes volt. Ezt Giotto tette meg. Éppen jó időben jött. Feladatai a táblaképeknél nagyobb felületeket tettek szükségesekké és a széleskörű elbeszélés és eleven jellemzés a lényeges és az új freskósorozataiban, nem pedig egyes realisztikus részletek, amelyekben később bárki felül is múlhatta.

Hogy ezzel tisztába jöjjünk, elegendő, ha érett korának két alkotására vetünk egy pillantást: a Mária és Krisztus életét ábrázoló falképekre a páduai S. Maria dell' Arena templomban, amelyek 1306 körül készültek s a szent Ferenc és keresztelő, valamint az evangelista szent János életére, a melyet a firenzei S. Croce templom két kápolnájában 1317 után festett. (Giotto 1337-ben halt meg.) Ezeken a képeken nem a természethez való közeledés az elhatározó, nem az, amit ma reálizmusnak nevezünk, de az eszmei felfogás módja s az előadásban a jellegzetesnek, valamint az embert környező színhelynek a kidomborítása; öntudatos és világos mérlegelés gondoskodott itt arról, hogy a néző figyelmét összezsúfolt alakok és tárgyak széjjel ne szórják. Az alakok hol közelebb, hol távolabb állanak. Határozott zárt tér tárul föl előttünk. A tájkép néhány tervszerűen elrendezett épülettel, amely várost, néhány fával, amely erdőt, néhány kősziklával, amely hegyvidéket jelent, már a természet benyomását kelti. A néző tudja, hogy a jelenet milyen színhelyen játszódik le. Az alakok egyenkint vagy gyér csoportokban helyezkednek el a térben s valamennyinek határozott szerepe van; a tért kitöltő alakok és nagyobb tömegek ritkák. Az alakok rendesen nem símulnak egymáshoz, úgy hogy körvonalaik ritkán metszik egymást s formáik egész teljességükben érvényesülnek. S ezek az emberek élnek és cselekednek; viselkedésükből nyilvánvaló, hogy itt történik valami. Megfigyelésük természethű, kifejezésük éles s alig néhány odavetett vonásból áll; mégsem mutatják a jellemzésnek azt a módját, amellyel a torzképrajzoló törekszik élethűségre, aki

egyes motivumokat a többiek rovására túlságosan hangsúlyoz. Giotto nem hanyagol el semmit, a kidolgozás megfelelő egyenletességével a nézőt gondolataival végigvezeti elbeszélései egész körén; formai szempontból véve széles epikus előadásmódja kölcsönöz falképeinek, síkdíszítményeknek megfelelő stílust. Fény és árnyéknak s a távlati hatásnak csak mérsékelt a szerepe; csupán annyi, amennyi az érthetőség szempontjából, nem pedig a szem megtévesztése végett szükséges.

A természettel való vetekedés ideje még nem érkezett el. Az alakok plasztikus formáit, amelyeket az olasz festészet csakhamar ugyancsak fölkarolt, szintén nélkülözzük még, holott Giotto csak a szobrászatban talált mintaképeket. A formai kifejezést laposan festett rajzzal éri el, amelyben az alakokat határoló vonalaké a főszerep. Ehhez még egy teljesen új vonás járul: az arcok kifejezése, amely Giotto képein a cselekménnyel összhangban, minden indulatot visszatükröztetett. Ezt a mesteri s ugyancsak fontos művészetet egyetlen festőtől sem sajátíthatta el. Csak Giovanni Pisano, a szobrász volt járatos ebben, akinek szenvedélyesen mozgalmas domborműveit a Firenzével szomszédos városokban alighanem látta. Giotto maga egyben szobrász is volt s tanítványa, Andrea Pisano is az lett.

Az arcvonásokban, a kezek s általában a test mozdulataiban nyilvánuló beszédes kifejező erő tekintetében Giottót Giovanni Pisano tanítványának tarthatjuk. Alakjainak profilja éles s távolról sem mindig szép.

Az egykorú sienai festők szelíd bájt tükröztetnek vissza, amelylyel nála csak ritkán találkozunk. A kompozició szépsége, a vonalak harmóniája s az egységes csoportosítás, ami az olasz festészet főtörekvése, mindez szintén hiányzik nála. Bizonyos, hogy a táblafestmények révén tisztában volt ezekkel a sajátságokkal, de nem törődött velük, mert elbeszélő freskóin nem láthatta hasznukat. Így jutott ahhoz az érthetőséghez, mely nem szorult többé magyarázó feliratokra, így lett tökéletes drámai festővé szerény eszközeivel is, mint utána Masaccio és Tizian. Ugyancsak szerény színezése is, amely a természeti tárgyak színeit csak általánosságban tükrözteti vissza s legfeljebb a ruhán mutat némi természethűséget. Ebben az irányban a tanulmányok és a haladás színterei a táblaképek, nem pedig a falképek, amelyeken továbbra is szőnyegszerű szép színhatások visszatükröztetése volt a fődolog. Giotto freskóin a színezés túlnyomóan világos és derűs, egyben kellemes és érthető.

Giotto freskóstílusának ebben a szavakban kifejezett méltatásában semmit sem túloztunk, sem nem szépítettünk. Alig van érthetőbb valami, mint a páduai képsorozat s ez az érthetőség az ábrázolás jól megfontolt egyszerűségében gyökerezik. Csak így válik minden zavaró mozzanat nélkül fölfoghatóvá ezeknek a festett történeteknek teljes költői értéke. Ezekkel az inkább idylli hatású jelenetekkel szemben a firenzei festményeket bizonyos páthosz és ünnepélyesség jellemzi, aminek hatása még nagyobbszerű s szinte a monumentálissal határos. Mindkét helyen azonban a néző egyformán ébred annak tudatára, hogy rendkívüli s a maguk nemében páratlan jelenségek tárulnak föl előtte. A következő száz esztendőben ugyanis egészen az 1428-ban elhunyt Masaccio-ig nem találkozunk ehhez fogható jelentőségű dologgal. Giotto művészete Veronától kezdve Nápolyig Itáliaszerte elterjedt; számos jelentéktelenen kívül néhány kiváló követője is volt s ez utóbbiak tevékenysége a renaissance derengésén túl tart. Ezek néha ugyanazokat a történeteket festik s az újszerű modorukban az, hogy mint igyekeznek a saját egyéniségüket érvényesíteni. Az összes szentek legendáit földolgozzák s oly részletesen, amennyire ez csak lehetséges. Az alakok zsúfoltsága s a részletek egymásra halmozása a Giotto ábrázolásain megszokott határozott, érthető előadást nagyban gyöngíti és zavarossá teszi. Ez utóbbihoz csak a következő korszak tér ismét vissza s fejtegetéseink folyamán a művészi ábrázolásban kizárólag erre leszünk tekintettel.

A sienai festők.

A SIENAI FESTŐISKOLA a firenzeitől eltérő utat követ. Első kiválóbb képviselője Duccio csak kevéssel idősebb Giottónál, de ettől teljesen elütő jellem. Giotto előre törő újító volt, Duccio és társai a külsőségek tekintetében még a régi talajban gyökereznek. Csöndesen szemlélődő trónuson ülő Madonnákat festenek angyalok és szentek társaságában, bájos arcvonásokkal s teljesen passziv testtartással; világi tárgyak ábrázolásánál is a nyugalmas helyzeteket szeretik s valamit a szent képeket jellemző ájtatos hangulatból is belekevernek ilynemű alkotásaikba. Alakjaik megjelennek ugyan a néző előtt, de nem cselekszenek, Giotto freskóinak drámai élete s Firenze éles levegője ez elpuhult lelkeknek nem felel meg. Azért látszik már korán a sienai festészet Giotto művészetével szemben elmaradottnak. Ennek az iránynak a főműve Duccio oltárképe,

amelyet 1311-ben a sienai dómban állítottak föl s rövidesen, mint a maga nemében páratlan művészi alkotást, «dómkép»-nek neveztek el. Ehhez fogható gazdag hatású táblafestményt a firenzei iskola sem tud fölmutatni.

A jelenleg a sienai dóm múzeumában látható festmény mellső lapján a Maestá-t ábrázolja, Máriát mint a város fejedelemasszonyát trónuson ülve, szelíden lesütött tekintettel. Jobbról-balról térdeplő és egyenesen álló szentek környékezik, ezek fölött szüzies felfogású angyalok sorakoznak a trónus közvetlen közelében s a legfelül levők a támlán keresztül hajolva ájtatosan avagy kiváncsian tekintenek a boldogságos szüzre.

A kép hátsó oldalán Duccio Krisztus kínszenvedésének számos apró jelenetét festette meg, a predellán Mária életének egyes mozzanatait. Duccio nyugodalmas helyzetben ábrázolt alakjaival formai szépség tekintetében fölülmulja Giottót, de festőtechnikájával is. Ez utóbbi művein a kitünő miniaturfestő gondosan iskolázott kezére vall, mint körülbelül száz évvel később Fiesole technikája A történelmi jelenetekben, ami a cselekmény elevenségét illeti, általában messze mögötte marad Giottónak, mindazonáltal különösen apró képein, amelyek tárgya Giotto pár évvel régibb páduai falképeivel azonos, nem egyszer szinte meglepő az utóbbiéval vetekedő realisztikus felfogása. Ám nyilvánvaló, hogy Duccio ebben a tekintetben a Firenzéből széjjel áradó új szellem hatása alatt áll. Miként Firenzében Giotto nyomában, Sienában is Duccio után valóságos tömegprodukczióvá fajul a festészet.

Művelőinek egyik része a vallásos képek passziv áhítatának visszatükröztetését folytatja s a hagyományossá vált stílust követi minden egyéni felfogás nélkül. Mások falképeket festenek s ezeken a cselekmény visszatükröztetésére is törekszenek, de Giotto szellemének hatása csak felületesen látszik meg rajtuk. Mindkét irány még a XV. században is érvényesül, holott rég túlszárnyalta a sienai iskola további fejlődésének egyetlen lehetősége, amelyet egészen más természetű férfiak oldottak meg. Még Duccio utolsó éveiben, tehát Giottóval egy időben néhány sienai festő a történelmi ábrázolást karolja föl. Simone Martini, Petrarca jóbarátja s tanítványa Lippo Memmi s a Lorenzetti testvérek a legnevezetesebbek ezek sorában. A külsőségekben valamennyien Duccióhoz csatlakoznak s a szép formák iránt mind igen fejlett érzékről tesznek bizonyságot s akik a művészetben a tiszta, egyszerű műfajokat kedvelik, azoknak ugyancsak sok gyönyörűségük telhetik a nyugodt megjelenésü Madonnákat

és szenteket ábrázoló táblaképekben, a melyeket ezek festettek. A haladás azonban ebben a korszakban a freskó jegyében folyik s ezért a vallásos képeknél jóval fontosabbak ránk nézve a sienai iskola történelmi tárgyú falképei.

A sienai városháza egyik nagy termében Simone Martini egyik Maesta képe látható 1315-ből, a mester legkorábbi műve, mely Duccio dómképénél csak kevéssel újabb. Elrendezésében s általános jellemét tekintve ez a fejedelmi megjelenésű Madonna, csúcsíves ízlésű trónusán ülve s az angyalok és szentek udvarától körülvéve, élénken emlékeztet Duccio főművére. Ám mozdulatai, a tartásában és beállításában érvényesülő apró változatosságok révén jóval szabadabbak, arca is kifejezőbb; ehhez járul még néhány sajátos szépséggel áthatott részlet, mint az a két térdeplő angyal, aki virágot nyujt a kis Jézus felé. A városi tanács jó határozatai inkább szolgálnak a Madonna örömére, mint a virágok, — így szól a kép trónusa alá illesztett felirat. Ez tehát már nem pusztán vallásos kép, a festészet politikai célokat is szolgál s ebben a teremben tartotta hajdan üléseit a városi nagy tanács. Simone-nak romantikus hajlandóságai vannak, szereti a világi asszonyokat és a lovagvilágot. A szemben álló falra elhagyatott pusztaságon ügető, pompásan felöltözött, dacos, önérzetes lovagot festett; korabeli arckép ez, mely Siena egyik zsoldos vezérét ábrázolja. Simone tanítványától, Lippo Memmitől a sangimignanói városházán maradt ránk egy Maesta kép 1317-ből. S Giotto halálának évében, 1337-ben, Ambrogio Lorenzetti a sienai városház egyik termében politikai tárgyú falképeket fest, amelyek a jó és a rossz kormányzást ábrázolják s amelyeket Dante és Petrarca politikai költészetének stíljében megfogalmazott verses erkölcsbölcseleti feliratok magyaráznak. Az egyik festményen az eréuyeket jelképező szép asszonyok között a jó kormányzás megszemélyesítőjeként egy öreg király ül jogarral s pajzszsal kezében; trónusa felé az egyetértés kötelékével kezükben ennek s az igazságnak jelképes alakjától vezetve sienai tanácsurak és polgárok közelednek; valamennyi egykorú arckép. A polgárok tehát egymással egyetértve szegődtek a jó kormányzás szolgálatába, amely fölöttük őrködik; ez az értelme az ábrázolásnak, a melynek még temérdek a mellékes részlete. Valamivel korábban Giotto Assisiben szintén festett ilyen allegoriákat. A korszak költői kitünő tanítómesterek, a kik gondolataikat a valóság világába átültetve hasonlatokkal és metaforákkal magyarázzák; a festők ennek megfelelően ugyanezeket a gondolatokat képeiken érzékítik meg, a mint hogy ezt koruk is megkivánja tőlük.

S a művészek érdeme nem gondolatbeli gazdaságukban rejlik — a kor maga volt gazdag gondolatokban — de abban, hogy mennyire vitték a természethűség és feladataik egyes részeinek szépsége tekintetében.

Ambrogio Lorenzetti ért a jellemzéshez s a lelki élet kifejezésében nagy változatosságot mutat. E mellett kiváló szépérzéket tanusít formáiban, asszonyai tartásában, ruharedőzésében s az elrendezésben. Azonkívül vonzóvá teszi képeit az aprólékos részletek becses és gondos kidolgozása, mint aminők az ékszerek, szőnyegek, ruhaszövetek, a korabeli viselet és bútorzat.

Egy másik freskó, amely a jó kormányzás áldásait ábrázolja, a városi és falusi életet már határozottan szabadabb felfogással és szélesebb stílusban tárja elénk; a részletek itt mind jó megfigyelésről tanuskodnak, így a vásár, a kézmívesek, a lakodalom és vadászat, a mezei munka és a sétálás. S ahol Giotto a puszta jelzéssel is megelégedett volna, itt a festő mindent jóízű alapossággal tár elénk. Már kifejlett s gazdag architekturával is találkozunk itt, amely kevés távlattal ugyan a távolba is enged betekintést. Az alakok csoportosítása ezzel szemben nem oly érthető és természetes, mint Giottónál. A kompozició egészben véve részletekben való gazdagsága mellett térképszerűen hat, vagy úgy, mint egy alakokkal tarkított szőnyeg. Firenzében kevesebb alakkal is megelégedtek volna, de még élesebben állították volna ezt be a való élet világába.

Egészen új a sienai festészetben a tisztán világi, a profán elem. Céljai ennek is komolyak ugyan s vallásos jellegű hozzátételektől sem ment; mégsem az isteni tisztelet avagy a templomok céljaira szánták, de világi épületnek szolgál díszéül s a politikai élet szolgálatába akar szegődni, nem többé pusztán az egyházéba. Ami Giotto allegoriáinak az egyházra nézve Assisiben, ugyanaz a jelentőségük ezeknek a festményeknek világi téren; csakhogy ez utóbbiak tárgyaik tekintetében nagyobb gazdagságot mutatnak s tartalmuk is kézzel foghatóbb.

Félszáz évvel később ugyanennek a városházának termeiben igazi kortörténetet is festenek, még pedig tiszta elbeszélő előadással, amelybe csupán könnyed allegorikus célzatok keverednek. Barbarossa császár és III. Sándor pápa történetét ábrázolják ezek a képek, amelyek mestere Giottónak egyik igen ügyes követője, Spinello Aretino volt. Ezt 1407-ben hivták Sienába, amint hogy Giotto követői általában egyre szélesebb körökben hódítanak, miközben a sienai iskola megtartja merőben lokális jellegét. Spinello freskói

Giotto előadásmódját tükröztetik vissza, csak némi túlzással, amely azonban itt nem fajul el a torzításig, mint szent Benedek életét a firenzei S. Miniato-templomban ábrázoló képein. A fontos az, hogy hetven évvel Giotto halála után a realizmus, mely elbeszélő stíljét jellemzi, itt egyik követője révén szép reményekre jogosítva tovább él s az ezzel áthatott falképek Pinturicchiónak Aeneas Silvius Piccolomini életéről festett sienai freskóinak előfutárjaiként tűnnek föl.

A pizai Campo santo.

Az olasz renaissancet megelőző csúcsiveskori freskófestés különösen a Giovanni Pisano építette pizai Campo santóban talált széleskörű feladatokat; 1350 után itt Giotto iskolájának felfogása s a sienai festők előadásmódja sajátságos módon olvadt egybe. Idegenből a legkülönbözőbb festőket hívták meg ide, a kiknek egy részét névszerint is ösmerjük s minden egységes terv nélkül a legtarkább egymásutánban szent legendák és bibliai történetek festésével bízták meg őket. Az utolsó ezek sorában 1485-ben a renaissance egyik képviselője, Benozzo Gozzoli volt, aki itt elragadó kedvességgel kieszelt bibliai történeteket festett. Ő fejezte be a pizai falképek sorozatát. Ahelyett, hogy ezeknek a freskóknak többször megszakított történetét nyomról-nyomra követnők, pusztán egy eddig ismeretlen mester falképeinek szentelünk behatóbb figyelmet, aki a pizai festők körében új vonásokat mutat.

A néző balról jobbra haladva, három kép elé ér. Az utolsó ma már merő rom s a poklot ábrázolja; a középső az utolsó itéletet tárja elénk nagyszerű kompozicióban s rendkívül eleven előadással, mely egész közvetetlenséggel hat ránk s az alakok mozdulatainak és háborgásának megrázó kifejezésével a Giotto képeit is felülmulja. Az utolsó ítéletnek első valószerű ábrázolása ez, amely Signorelli és Michel Angelo után is mind máig lebilincseli érdeklődésünket. Azonban koncepció és kimerítő előadás tekintetében a legcsodálatosabb mégis az első kép, amely az emberi élet utolsó dolgait: a halált és azt tárja elénk, ami erre következik. Az alapeszme itt a földimulandóság és hirtelen halál, amely az olasz, de már a régibb franczia költészetet is foglalkoztatta. Az 1348. évi pestis borzalmainak hatása alatt, amely Lauráját is elragadta, szerezte Petrarca ugyanez időtájt, amikor ezeket a képeket festették *Trionfi in vita e in morte di madonna Laura* című művét, amelynek mintájára a pizai falkép is a *Trionfo della morte* nevet nyerte. Ám csak jóval később,

mert ily néven még Vasari sem ösmeri s a falkép mestere sem ösmerte Petrarca költeményét, amely ennek halála után került csak a nyilvánosság elé. Mindketten, a festő és költő egymástól függetlenül ragadták meg képzeletükkel ugyanazokat az eszméket, amelyek megérzékítése azonban a festőnél jóval nagyszerűbb és elevenebb, mint a költőnél. A festmény általános hatása a szőnyegek síkdiszítés jellegére emlékeztet, mint a sienai falképek is: figuralis csoportozatok, tájképek ölén tárulnak elénk, amelyekhez aztán más tájképek fűződnek. Az alakok nem keltik a testiség látszatát, a minthogy általában sem nyomúl itt előtérbe semmi valószerűség; még azzal sem törődött itt sokat a festő, hogy az embereket és állatokat helyesen megrajzolja. Ám annál több igyekezetet fordított arra, hogy ami az általa ábrázolt cselekményt érthetőbbé teszi, azt minél nagyobb mértékben kiélezze s ebben a tekintetben «A halál diadala» a legtökéletesebb gondolatfestés, mely nem szorult sem erőltetett allegorizálásra, sem pedig tudós magyarázatokra. A kép lenn három részre oszlik s felső része is tele van alakokkal. Bal felől lenn fejedelmi vadásztársaság lovagol az erdő szélén s riadtan állapodik meg néhány nyitott koporsó előtt, amelyben királyok nyugosznak. Ettől jobbra kaszáját suhogtatva szárnyas asszony — a halál — hasítja át a levegőt. Egész sor drága ruhába öltözött előkelő férfit és asszonyt már leterített s néhány koldus és nyomorék sóváran tárja ki karját utána. Tovább jobbra gondosan ápolt kert közepén férfiak és nők mulatnak önfeledten zeneszó mellett, nem is sejtve a halál közelségét, amelyre csak a szemlélődő lélek gondol. Épp így szórakoznak Boccaccio Decamerone-jában ennek hősei a tomboló pestis borzalmas napjaiban. A vadásztársaság fölött békés sziklapusztaságban jámbor remeték élnek, akik nem félnek a haláltól; egyikük a lefelé vezető ösvényre tér s a koporsókra utalva írást nyújt a vadászok felé, amelyen ez olvasható: Így végződik az ember élete. És mert a halál nyomában két féle sors vár az emberiségre, a levegőben az angyalok és ördögök röpködnek s versengnek egymással a meghaltak lelkének birtokáért. Néhány elkárhozottat nem messze a remetetanyáktól kicsiny tűznyilásokba dugnak. Csak ezek jelzik a túlvilágot. Az igazak paradicsoma teljesen hiányzik. A hangsúly itt az élet és halál közötti ellentét kiemelésére esik. Jellemzés dolgában ezek a jelenetek jóval többet nyujtanak, mint bármely más festmény s ezt aligha érik vala el, ha mesterük és segédei mindenekfölött természethűségre törekedtek volna. Bizonyára e tekintetben is többet tudtak volna elérni, ha csupán erre törekedtek volna. Éppen manapság,

amikor a természet utánzását a végletekig űzik, nagy hasznunkra lehet, ha a monumentális képirás sajátos előnyére gondolunk, mely Schnaape szavai szerint «meghódol az architektonikus korlátoknak, hogy minden kicsinyesség bilincseitől megszabadulva, annál kifejezőbben legyen képes megérzékíteni az eszmét». (Christliches Kunstblatt 1862.)

Fiesole.

FRA GIOVANNI, a dominikánus barát, a ki a fiesolei kolostorban lépett a szerzet kötelékébe s a kit azért rövidesen Fiesolé-nak neveznek, később túlnyomó részben a firenzei S. Marco kolostorban élt s ennek megbizásából egyebütt, így Rómában is dolgozott. Kizárólag vallásos jellegű művészete egyszerű és világos, festői problemák nem növelik érdekességét s korának haladása is csak felszinesen érinti. Mégis ünnepelt művész volt, akit ma is megbecsülünk. Virágzása korában — mintegy 1430-tól kezdve — a renaissance már régen diadalmasan uralkodott Firenzében. Masaccio már nem élt s Fiesole föllépését a pisai Campo santónak a halál diadalát ábrázoló falképétől közel nyolcvan esztendő választja el. Az új realizmus nincs rá hatással. Legfeljebb egyes formai külsőségeken vehetjük észre, hogy a renaissance korában élt. Ideáljait a csúcsiveskori festészetben keresi s a legnagyobb hatással Giottónak a szentírásból merített idilli hangulatú kisebb elbeszélő képei lehettek rá. Ezt az elmúlt művészetet folytatja, ám benső meggyőződésből s teljes megnyugvással.

Ez a körülmény teszi művészetét igazzá, ami nélkül valódi művészi alkotás el nem képzelhető, ez teszi életre képessé, jóllehet semmi realizmust sem találunk benne, ami talán meg sem férne ezzel a tökéletesen ideális világgal, amelyet képein megörökített. Fiesole, anélkül, hogy újító lett volna, így teremtette meg magának sajátos stílusát, amely ugyan cselekmény és mozgás, valamint természetes nagyságú alakokkal ábrázolt nagyszabású kompoziciók megfestésére alkalmatlan volt, amint ezt ilynemű festményei is bizonyítják, amely azonban csöndes állapotot ábrázoló kisebb képein a forma és a tartalom rendkívül szerencsés harmóniáját mutatja. Ide sorolhatók Mária életének kicsiny freskói s Krisztus élete a S. Marco kolostor celláiban, amelyek könnyen érthető egyszerűségüknél fogva bizvást vetekednek Giotto páduai freskóival; csak lágyabbak s különösen ami az arcokat illeti, szebbek.

Fiesole jóformán minden kifejezést az arcokon tükröztet vissza s ez neki annyival is inkább sikerül, mert többnyire szelidebb érzé-

seket örökít meg s túlnyomóan nőket, ifjakat és angyalokat ábrázol. Kortársai, a kiknél a természethűség s a jellemzés volt minden, másként ábrázolták az embert, mindazonáltal alakjai bensőségét és áhítatgerjesztő hatását nagyrabecsülték s oly különösnek találták, hogy másként nem is tudták ezt maguknak megmagyarázni, mint a festő személyes jámborságával. Miközben a képírás fejlődése merőben duzzadó erőt mutat, az ő művészete a gyöngédnek, a lágynak, a nőiesnek hódol, amelyet innentől kezdve egyes határozott művészi egyéniségek működésében tovább követhetünk, így Masolino és Filippo Lippi, Lorenzo di Credi és Sandro Botticelli festményein.

Ez a határozott egyéni stílus, a mely merőben szelíd érzés, pompás technikával párosult. Ezt freskóin nem igen vesszük észre, mert itt minden magától értődőleg egyszerűen jelenik meg, a lényegest vajmi szerény eszközök tükröztetik vissza s a színezés is kevés szerephez jut. Pedig épen ez Fiesole ereje. Technikája a miniatur festészetre emlékeztet. Színei világosak, az árnyék gyönge, formái laposak.

Mindez azonban tökéletesen megfelelt tárgyainak és ezek vizió-szerű felfogásának s magában véve legszebb tábla-képeinek, például az Uffiziben levő Mária koronázásának avagy a több példányban ránk maradt Utolsó itéletnek tempera festése hatásában pompás.

A gondosan megfestett gyönyörü színek, gazdag aranyozással váltakozva ragyogóan ömlenek el az alakok dús redőkben aláomló, hullámzó ruháin. Mária koronázásának képén a szentek és angyalok kettős félkörbe olvadó zárt kompoziciója csodálatra méltó. Az utolsó itéleten az üdvözülteket hosszú ruhás angyalok szelíden ringó léptekkel vezetik egyenként kéznél fogva a mennyország kapuja felé. Amit itt kifejezni akart, a túlvilági esemény megérzékítését s a boldog és tiszta emberek örömét, azt minden korok szemlélődő életü emberei, bármily különböző volt is felfogásuk, mind átérezték. Fiesole művészete soha sem vált vita tárgyává, mert vajmi egyszerü. S valóban a szép mindig egyszerü.

A korai renaissance Firenzében. Masaccio.

Az, hogy mint lép a renaissance Firenzében a XV. század elején a csúcsíveskori művészet helyébe: a két korszak között fölmerülő különbség az építészet terén a leginkább szembetűnő; ez ugyanis itt már a külsőségekben: az építészeti formákban és ékítményekben is könnyen felismerhető, mely utóbbiakat a renaissance az antik világ formakincséből merítette. Nem oly egyszerü ez a meg-

különböztetés a szobrászatban. A diszítő részletek itt is antik szabásúak ugyan, nem azonban a testi formák és az arctipusok; ezekben a korai renaissance szobrászai több olasz és egyéni vonást tükröztetnek vissza, mint elődeik közül példának okáért Niccolo Pisano, aki szinte az utánzásig követi az antikot. Csak a virágzó renaissance és Michel Angelo korában gyakorolnak egyes ujonnan fölfedezett antik emlékek, mint a belvederei Apollo, Laokoon, a Herakles torzo és a Niobidák a testi formákra és arctipusokra s általában az olasz szobrászat stílusára határozott befolyást. Donatello s a régibb szobrászok művészetében a csúcsíveskorival szemben a fő különbségek a nagyobb elevenségben, az élesebb jellemzés keresésében s a részletek hangsúlyozásával kapcsolatos teljes természethűségben nyilvánul, amelyet a görög-római szobrászat, a mint ezt akkoriban ismerték, inkább elfojtott. Egészben véve s nagyjában az antik világban keresték mintaképeiket, mert a firenzeiek ugyancsak önérzetesen a régi rómaiak utódainak vallották magukat; ám mégis sajátos felfogásuk került túlsúlyra. Igaz, hogy nem mindegyiküknél egyformán; Ghibertinél például a legkevésbbé. De igazi antikizálás a korai renaissance idejében csak elvétve fordul elő.

A festők számára közvetlen mintaképek az antik világból nem maradtak fönn. Ezek formai tekintetben a szobrászokat követték; nem egy befolyásos festő, mint Verrocchio vagy Antonio del Pollajuolo, egyben szobrász is volt s Luca Signorelli úgy fest, mintha voltaképen szobrász lenne. A szobrászat ebben a korszakban határozottan a festészetnek előtte jár. A korai renaissance festészetére nézve leginkább az jellemző, ami a szobrászatban: a valószinűségre való mohó törekvés, az élethűség. A természetet és életet akarja visszatükröztetni, ha mindjárt oly bizarr módon is, mint például Sandro Botticelli, aki ha társaihoz hasonlóan antik mythologiát akar festeni, ép olyankor távolodik el leginkább az antiktól. Mantegna ezzel szemben Cæsar diadalmenetét ábrázoló kompozicióiban öntudatosan és alapos ismeretekkel antikizál. Egyébként a mellékes diszítő részletek a korai renaissance festményein szinte mindenkor antik formákat utánoznak, ami távolról sem esetleges s az egykorú németalföldieknél például nem fordul elő. Szembetünő továbbá, amiről már szólottunk, a szobrászati jelleg, a nagyszerű felfogás és világos elrendezés után való törekvés, aminek alapja a látás egyszerűsítése a jelentéktelen dolgok mellőzése révén, tehát a stilizálás, ami az antik szobrászat sajátsága, mely nélkül erre az olasz festők még akkor is csak bajosan jutottak volna rá, ha köz-

vetve saját szobrászatuk révén ismerkedtek volna meg az antikkal. Hosszú út vezet Ráffael atheni iskolájáig, avagy Psyche történetéig és az általa festett szőnyeg-kartonokig s ezt az utat az antik nélkül az olasz renaissance festészet aligha tette volna meg.

Egyesek ma az olasz renaissance s a középkori művészet közötti különbség hangsúlyozását a művészettörténelem tévedésének tartják, avagy minthogy a kor nyilvánvaló bizonyítékait letagadni nem lehet, az akkori firenzei, velencei s római művészek és tisztelőik hóbortjának. Ránk nézve ez a «hóbort» ép oly érthető, mint az, hogy az olasz irodalom Dantén kezdve szintén a klasszikus ókor nyomdokaiba lépni igyekezett.

A renaissance első és századának legkiválóbb festője Masaccio volt. Főműve a firenzei karmeliták templomában a Brancacci kápolna freskó-ciklusa: szent Péter apostol élete, tizenkét részint széles, részint magas formájú kép. Az igazi élet itt jelenik meg előttünk először a formákban és mozdulatokban egyaránt érvényesülő teljes valószerűséggel. Az emberek elevenen lépnek elénk, cselekednek és éreznek s való levegő környékezi őket. Lakható házakkal szegélyezett utcákon járnak, amelyek nem színpadi díszlet jellegűek többé, avagy tájkép ölén tárulnak elénk, amelynek formái, fái természetesek. Az alakok tele vannak méltósággal, mint Donatello bronz szobrai; az apostolok és Krisztus tipusában a mester egyszeriben eléri a tökéletest, amely hatásából még száz évvel később, Ráffael szőnyegkartonjaival szemben sem veszített. A bibliai alakokon kívül egykorú viseletben ábrázolt alakokat is láthatunk itt: előkelő patriciusokat s a nép fiait. Donatello volt az első, a ki szent szobrainak arcán kortársai vonásait örökítette meg; Masaccio képein az alakok arca szintén egyéni és képmásszerű.

A maga egészében mély vallásos érzést már a csúcsíveskori festészet is tudott kifejezni s Giotto vezette ki a festészetet a jelképek és attribrutumok maradiságából az események és cselekmények élő világába. Ám ez a megelevenítés mégis pusztán egyetlen lépés volt a valóság felé, a fontosabb dolgok nagy vonásokkal való jellemzése, amelyen kívül a mester sokat pusztán jelzett, a néző képzeletére bízva, hogy való jelenséggé egészítse ki. A természetes környezet és a levegő ábrázolására a festők korlátozott eszközeikkel még nem voltak képesek. Masaccio az első, akinek festményein az emberek és tárgyak megjelenésükkel, érzékeink felfogásának megfelelő realizmussal, a fény és árnyék révén tökéletes valószerűséggel visszatükröztetett formákkal tárulnak elénk. Az alakok ruhája sem

konvencionális többé, a szövet hajlása az általa eltakart test formáit és mozdulatait követi; nem vonalas rajz tükrözteti vissza a ruha redőit, mint Giottó-nál, de minden ráncot és mélyebben fekvő részletet árnyékolás, minden kiemelkedő részletet széles fényfoltok domborítanak ki. Úgy lát szemünk, amikor szobrot néz s természetesen Masaccio is ily úton jutott rá a testiség látszatának s a fény és árnyék játékának visszatükröztetésére, amelyet előtte senki sem ismert. Mestere a természet volt. Mintaképei a formák és stílusa tekintetében a szobrászok, különösen Donatello. Brunelleschi a testiség síkon való visszatükröztetésének problémáját távlati kísérletekkel próbálta megoldani. A megoldás az illuzió festői kifejezésével Masaccio érdeme.

Kortársai s a következő művész nemzedékek nem győzték csodálni ezt a valószerűséget, távlati rövidülést, a testiség látszatát, a színek fokozását, mely utóbbinak eredeti hatásáról a festmények mai megfakult állapotában már alig lehet fogalmat szereznünk. Valamennyien a lánglelkű géniusz teremtő erejét ismerték el ebben s bámulatunk még nagyobb lesz, ha tudjuk, hogy Masaccio alig 27 éves korában meghalt. Egészen magában álló jelenség, mint száz évvel előbb Giotto. Kettejük között semmi sincsen, amiből kiindulnia alkalma lett volna, bármily sokan fáradnak is azon, hogy Giotto követőinek munkáin olynemű haladást fedezzenek föl, amely Masaccióhoz átmenetül szolgálhatna. Az sem magyaráz meg vagy von el érdemeiből semmit, ha tudjuk, hogy ki volt mestere. Vajjon mit tanulhatott a derűs, habozó Masolinótól, ki félig még csúcsíves kori festő? Ép azért itt bizvást mellőzhetjük a kérdést, hogy az utóbbinak ezeknek a freskóknak a festésében miféle szerepe volt. Jóval érdekesebb az, hogy a Masacciótól befejezetlenül hátrahagyott nagy munkát csak ötven-hatvan évvel később Filippino Lippi fejezte be, még pedig oly tökéletes congenialitással, hogy szinte azt hihetnők a régen letünt mester eredeti vázlatai nyomán dolgozott.

Tudományos festészet Firenzében.

MASACCIO NYOMÁBAN Firenzében a festők megszámlálhatatlan sokasága működik, a fiatalabbak ezek közül még a XVI. században is élnek. Ez a két-három nemzedék végtelenül szorgalmas, komoly munkát és tanulmányokat végez s tele van művészi gondolatokkal. A művészet egyetlen korszaka sem mutat ily pezsgő elevenséget, mint ez a hetven-nyolcvan esztendő Firenzében. De csak a Cinquecento

látta ezeknek a tanulmányoknak teljes hasznát, amelyből Firenzének csak csekély rész jutott; a renaissance virágzásának főszínhelye Róma lett. Lionardón kívül ezek közül a festők közül egy sem ér föl Masaccioval, egy sem tükrözteti vissza egyes alkotásaiban azt a teremtő erőt, lelki energiát és festői felfogást, amelyet a Brancacci kápolna freskósorozata mutat. Csak Lionardo lánglelke olvasztja ismét egybe mindezt újszerű s hasonlóan nagyszabású feladataiban.

A firenzei quattrocentisták Masaccion kezdve Lionardóig még sem dolgoztak hiába a művészet továbbfejlesztésén, sőt munkáik tanulmányozása ugyancsak lelketemelő érdekességgel jár; csak nem szabad sajnálnunk a fáradságot munkásságuk céljának kiderítését illetőleg. A ki festményeiktől szinte önmagától szívünkbe lopózó élvezetet vár, vagy mint egykor Böcklin a firenzeiek színvaksága miatt kesereg, annak itt nem sok keresete akad. A szín rájuk nézve az utolsó; a legtöbben nem érnek el s nem is akarnak többet, mint bizonyos fokú tetszetős színharmóniát, amelyet már Fiesole is elért táblaképein.

Egyesek arra használják föl a színezést, hogy a rajzot kiemeljék s erőt vagy lágyságot tükröztessenek vissza ezzel. Az a modern problema, hogy mint módosulnak a színek a fény behatása alatt, senkit sem izgatott közülük. Főtörekvésük a formára irányult. Az érthetően megrajzolt, plasztikus megjelenésű emberi alak lehetőleg hatásos ábrázolása volt a cél, amelyhez a kompoziciókon építészeti vagy tájképi keret járult, temérdek részlettel, amelyet mind a távlat törvényeinek szem előtt tartásával soroztak egymás mellé és mögé. Örömükben, amely a részletekben telt, annyira mentek, hogy semmit sem hagytak el vagy jeleztek pusztán, mert azt hitték, hogy mindent meg kell festeni. Ép azért gyakran zavarólag hat képeik túltömöttsége, mint Giotto követőinek munkáin is; holott már Masaccio is rendet és nyugalmat teremtett e téren.

Széles e világban minden bizonnyal sokkal több volt a látható dolog, mint amennyit ő egyszerüsítő stilizálásával ábrázolt. Így a bútorok kis plasztikája, a szőnyegek, ruhaszövetek ötvösmunkák. Sok festő került ki akkor ötvösműhelyekből. Valamennyi azonban legszivesebben az emberi test s a ruhátlannak ábrázolásával is foglalkozott, amivel az első emberpárt megörökítő képén s Péter keresztelésének meztelen alakjain más Masaccio is próbálkozott, akinek ilynemű munkái szintén csak kísérletek.

A szobrászok az anatomiai ösmeretek terén már tovább voltak; a festők az emberi test való ábrázolásában ezekkel keltek versenyre

s ebből kifolyólag egész csoportjuk valami szerfölött józan megfontoltsággal dolgozott, aminővel a tudomány kísérletez, ami azonban a művészi alkotásnak épenséggel nem válik előnyére.

Ezek a tudós festőrajzolók, akiknek ideálja a természetes nagyságban ábrázolt meztelen test, izmaival, inaival és felülete minden esetlegességével, festményeikkel csak vajmi egyoldalú hatást gyakorolnak ránk s mindenekelőtt a hangulatot, a pœzist nélkülözzük munkáikon, szóval azt, ami a művészetben vonzó érzéseket és gondolatokat kelt.

Paolo Uccello minden szín nélkül, de a fény és árnyék segítségével szürkén is pompás modellirozással festett Vízözön czímű képén meztelen férfiakat.

Andrea del Castagno szintén freskófestményein erőtől duzzadó, csontoskezű s energikus fejű alakokat fest s oly helyzetben és mozdulatokkal, mintha csupán testi erejüket akarná fitogtatni s hősei mind ilyenek, akár vitéz hadvezéreket, akár pedig az utolsó vacsorát vagy a keresztre feszítést ábrázolják.

A Pollaiuolo testvérek táblafestményei hasonló hatással vannak ránk; az idősebbik szobrász volt s mindketten szobrokat festenek, bronzszerű formákkal, erőteljes fémfényű színekkel. A fiatalabbik, Piero, a voltaképeni festő. Számos képe, mint problema-festés részleteiben ugyancsak érdekes, mint festői ábrázolás azonban többnyire kellemetlen. Verrochio, a híres szobrász, a velencei Colleoni lovasszobor mestere, az egész festőiskolának áll az élén, a melyet leginkább az jellemez, hogy formái éles körvonalakkal a domborműhöz hasonlóan emelkednek ki s a lokális színek gyakran bronz avagy márványra emlékeztető árnyalatokat mutatnak. Tőle magától csak egyetlen hiteles kép maradt ránk: Krisztus keresztelése a firenzei Accadémiában, a melyen az egyik térdeplő angyalt 1470 után tanítványa, Lionardo festette.

Ennek a tudományosan kísérletező irány örömtelen szigorúságának azonban megvolt a maga jó oldala is s ez az, hogy a gondatlan felszinességnek a festészet terén korlátokat szabott, ha ezzel kapcsolatban mindjárt a bájt és a tetszetőst elfojtotta is. Ezzel a bájjal számos egyéb vonzó ötlettel egyetemben nagy mértékben Benozzo Gozzoli, Fiesole tanítványa dicsekedett, amint ezt a három szent király utazását ábrázoló freskója a firenzei Palazzo Medici-Riccardi kápolnájában s ó-testamentomi képei a pizai Campo santóban is bizonyítják. Az ezekben nyilvánuló őszinte és örömteli szépségnél fogva Benozzo Gozzoliban a modern szem is egész közvetetlenséggel

gyönyörködik; az eleven s költői tartalom kedvéért iskolázatlan rajzának fogyatkozásai előtt bízvást szemet hunyhatunk. Mintegy rögtönözve, könnyű kézzel s a fáradság minden nyoma nélkül festi Benozzo falképeit jelenetről jelenetre; az egyetlen igazi poéta ő a firenzei quattrocentisták között s az imént említett szigorú irányú festők éles ellentéte.

Firenzei freskók és temperaképek.

MÉG NÉHÁNY kiváló festő működik Masaccio után, de igazi követői nincsenek ezek között. Ezekkel csak a nagy freskófestők sorában találkozunk, akik tökéletes alkotásokkal lépnek föl s nem kísérleteznek pusztán egyes feladatokkal. Fra Filippo Lippi 1421-ben lett a karmeliták kolostorában novicius, annak a templomnak a közelében, ahol nemsokára ezután Masaccio freskóit festette. Itt lett festővé, mint Fiesole is, aki szintén szerzetes volt. Ez és Masolino bizonyos tekintetben előfutárai, még pedig tárgyait s a Masaccioéval szemben lágyabb felfogását, valamint a fák és virágok iránt való szeretetet illetőleg. Ám jóval többre viszi, mint ezek. Számos képének gazdag hatású művészetére nézve a 12. táblánkon ábrázolt «Madonna az erdőben» a legjellemzőbb. Ám ő plasztikusan is tud festeni, mint Verrocchio s a többiek; de czéljaihoz képest uralkodik az emberi formákon anélkül, hogy az irány bravúrszerűségének hódolna. Csupán élete ötvenes hatvanas éveiben lesz az áhítatos táblaképek mestere nagystílű elbeszélővé szent István és keresztelő szent János életét ábrázoló freskóin a pratói dómban. Ünnepélyesen elrendezett jelenetek pompás sorozatai ezek, jóval több asszonnyal, mint Masaccio képein s általában az épületek és drágaművű köntösök tekintetében is nagyobb apparátussal, a melynek Filippo élénkebb színezése még nagyobb jelentőséget kölcsönöz. Itt jelenik meg először az arcképi felfogással ábrázolt világi nézők csoportja is, amely a voltaképeni kompoziciónak mintegy keretéül szolgál s amelyből aztán az arcképfestés, mint önálló műfaj válik ki. Általában ezek a vallásos festők egyben az arcképnek is kiváló mesterei. Masaccióval szemben Filippo freskói a firenzei társaságról elevenebb képet nyujtanak, viszont azonban hiányzik belőlük a mélyebb lelki élet, az alakok bensőbb összefüggése, a drámai vonás, amely Masacciót és Giottót jellemzi; az alakok reprezentálnak, de nem igen cselekszenek. Általában véve azonban a nagyság és méltóság oly hatásával vannak ránk ezek a képek, a minőhöz foghatót a következő festők közül egy sem tükröztet vissza.

Az egyházi művészet vallásos komolyságát, amely Filippo művein még érezhető, Ghirlandajo világias felfogása teljesen a háttérbe szorítja a firenzei S. Maria Novella templomban festett s Mária és keresztelő szent János életét ábrázoló képein. (1490.) Ghirlandajo, aki táblaképeket is festett, soha sem volt mélyen járó lélek, alakjainak arca többnyire felszines s szinte sohasem érdekes; nincs meg benne az «elmélyedés», a korai renaissance arcképi felfogásának ez a jellemző vonása. Könnyen dolgozik, a technikában rendkívül ügyes s kedvenc szólásmódja az volt, hogy szivesen festené tele freskókkal Firenze falait. Az imént említett képsorozat utolsó s leggazdagabb hatású müve. Reprezentálja a felfogását egyébként is jellemző stílusban; egyes képein a donator családja egykorú pompás viseletben barátaival együtt tanuja az ezeken ábrázolt szent történetnek. Ehhez járul még a pompás architektura, aminőhöz foghatót addig egyetlen művész sem festett: belsőségek és homlokzatok, részben önálló jelentőségű koncepciók, a minőket ma alig kivánunk figurális festőtől. Szemére hányják a biblia profanizálását, ám a kor ebben az időben, Lorenzo Medici utolsó éveiben, maga is elvilágiasodott, amint ezt már akkor Savonarola is nyomatékosan hirdette. Körülbelül ugyanez időtájt, amikor ez a freskóciklus készült, fejezte be Filippino Lippi, Filippo fia, Masaccio falképeit, még pedig oly nyugalmas és méltósággal teljes stílusban, hogy ha egyebet nem is festett volna, bízvást azt hihetnők, hogy Masaccio nagy művészetét, Filippo után egyenletesen ő fejlesztette tovább. Erre vall egyik korábbi pompás táblaképe, mely épp oly teli érzéssel, mint Filippo Lippi erdei Madonnája, de még elevenebb s kifejezés tekintetében gazdagabb. A firenzei Badia 1480 után festett oltárképe ez, a melyen szüz Mária hegyes táj ölén egész raj bájos angyallal szent Bernátnak megjelenik. Ám csakhamar ezután nyilvánvaló, hogy ez a tehetséges és sokoldalú művész különben egészen sajátos utakat követ. Két falképsorozatán s számos táblafestményén azt látjuk, hogy vonzó részletek mellett a jellemzésben túloz s nyersse és nyugtalanná válik, az általános hatásnak távolról sem elönyére. Képei kivitele egyenletlen, gyakran igen hanyag, színezése többnyire tarka és rikító. Filippino mindig érdekes marad a legkülömbözőbb gondolatok kieszelésében, jelesül építészeti részleteiben, amelyekkel már nem csak a virágzó renaissancera, de a barokkra is emlékeztet; zavartalan élvezethez azonban csak ritkán juttatnak képei. Mintha tanítója, Sandro Botticelli ideges mohósága csak most ragadt volna rá, amikor Lionardo a megelevenítés új eszközeivel vált a művészek

világára nézve elhatározó befolyással. Ghirlandajo ezekből semmit sem tükröztet vissza, többnyire rendíthetetlen nyugalmával hat, amely méltóságos igyekszik lenni s mégis csupán feszes, amivel korában így is nagy sikereket aratott. A művészet fejlődésében azonban Filippinónak nagyobb a jelentősége.

Sandro Botticelli, Filippo, majd Verrocchio tanítványa is festett freskókat. A többi firenzeivel s umbriai mesterekkel együtt 1483-ig a sixtusi kápolnában dolgozott. Társai sorában itt a legkiválóbb szellemnek látszik, koncepcióiban, a kifejezésben s a csoportosítás módjában változatosnak, hol lágynak, gyöngédnek, idillinek, hol élénknek, mozgalmasnak s szinte a vadságig féktelennek. Alig van olasz festő, aki oly változatos benyomásokat tükröztetett volna vissza. Fiesoléval együtt a quattrocentisták sorában ő a legnépszerűbb; Angliában a mult században egy egész festőiskola alkotásaiból merített ihletet. Népszerűségét táblaképeinek köszönheti, nemcsak a jóknak s a legjobbaknak, de nem kevésbbé az egyenlőtlenül kidolgozottaknak is, amelyek száma nagy s amelyeken gyors fantáziája, nem törődve a szigorú iskolás felfogással, a legrövidebb úton tör kifejezésre. Épp ezek a tökéletlenségek, mint minden kétlelkű dolog, gyakorolnak a nézőre szuggesztiv varázst. A fantázia mesterének, mely elnevezés Botticellira nézve a legtalálóbb, aki inkább rajzol, mint fest s inkább vázol mint rajzol, hibáit is könnyen erényszámba szokás venni. Előnyös oldaláról «Magnificat» címü Madonna-festményén, egyik aránylag fiatalkori művén, ismerkedünk meg vele (13. kép). Ehhez hasonló vonzó, nyugodalmas, vallásos tárgyú ábrázolás több is maradt ránk tőle. Színezésében is a legszebb ezek között a három szent király imádása az Uffiziben; világos, e mellett azonban igen eleven kompozició ez, a melyet 1480 körül, de mindenesetre Rómába való utazása előtt festett. Itt Lionardóval mutat rokonságot. Ám a megszokott tárgyak Botticellit nem elégítették ki. Addig egyetlen festőnél sem tapasztalt kedvvel és gyönyörűséggel merül el mythologiai és allegoriai koncepciók kieszelésébe. A firenzei Accadémiában látható «Tavasz» általánosan ösmeretes, az Uffiziben levő Venus születése is; ezek leghíresebb képei s szintén ebből a korszakából valók, ám zavartalan gyönyörűségünk még sem telik bennük többé. Színezésük tompa, közömbös s a Tavasz fantasztikus képén a test anatómiai hangsúlyozása a Pollajuolók modorában bántó. Sandro meg akarta mutatni, hogy ehhez is ért, ám rossz alkalommal tette. Rómából való visszatérése után 1483-ban kezdődik hanyatlása, nem a föltalálásban, amely még műhelyi munkáiban is rendkívül változatosan

visszatükröztetett benyomásokkal van pazar módon teli, de a kivitelben, oly annyira, hogy végezetül, néhány jó vallásos képtől eltekintve, Sandro működése merő dekadencia, amiről eddig elődei közül egynél sem volt szó. E hanyatlásnak oka részben személyes élményeiben rejlik; Savonarola föllépése lelkére mély, művészetére nézve kedvezőtlen hatással volt. De főleg a korabeli körülményekben, amelyek utolsó éveit jellemzik. Sandro 64 éves lett, mint Filippino Lippi is, magában véve nem nagy idő ez, korának azonban öreg volt. Ghirlandajo korán halt meg, 1494-ben negyvenöt éves korában, amikor a virágzó renaissancenak még csírái is alig mutatkoztak. Sandro 1510-ben halt meg. Még tanuja volt nálánál fiatalabb tanulótársai Lionardo és Michel Angelo versengésének, akik a firenzei polgárok számára az anghiari csata kartonjait festették s látta Ráffael firenzei Madonna-képeit is. Mi keresete volt még itt? Már régen túlélte magát, bármily nagy tehetséggel volt is megáldva. A hat évvel fiatalabb Lionardo nemcsak zsenialitásánál fogva vált a virágzó renaissance vezérévé, de ernyedetlen szorgalmával is. Ez utóbbi nem volt meg Sandróban. Tulajdonképeni végzete mégis élete körülményeiben rejlett. Filippino Lippi, akinek jelleme az övéhez hasonló, 1504-ben halt meg, épp idejében, alig 46 éves korában. A fiatalság és öregség relativ fogalmak s az életkor többnyire közömbösnek látszik ránk nézve. Itt azonban ez egyszer nyilvánvaló, hogy ezeknek a külsőségeknek nagy történelmi fordulatoknál nagy lehet a jelentőségük.

Az umbriai képírás.

UMBRIA KISEBB-NAGYOBB VAROSAI festőinek nem volt középpontjuk, mint a toszkánaiaknak Firenze, nem volt szobrászatuk, mely hatással lehetett volna rájuk; Giottójuk sem, aki nekik az útat a természethez s a jellemzéshez megmutatta volna. Régibb festészetük nem egyéb, mint szent képek illuminálása tetszetős színekkel; kecses formákat, áhítattal teljes arcokat ábrázolnak, mint a régi szienaiak, akikkel az épületesnek ez a passziv vonása a toszkánaiak mozgalmas cselekményeivel szemben festményeiken közös; ám az ábrázolás és a kompozicióban nyilvánuló összefoglalás tekintetében ez utóbbiak felülmúlják az umbriaiakat. Az átszellemült arcok, amelyek az umbriai iskolát elsősorban jellemzik, a középkorban nem engednek egyéni különbségeket érvényesülni. A renaissance korában, bármily különbözők is, ezek kapcsolják egybe a művészi egyéniségeket.

Gentile da Fabrianón kezdve a fiatal Ráffaelig valamennyien az arckifejezést hangsúlyozzák első sorban, holott a firenzeiek mindenkor a testi külsőből indultak ki.

Az első, aki szülőföldjén túl Velenczéig s Rómáig dicsőséget szerzett, Gentile da Fabriano 1423-ban egy firenzei templom számára festette az Akadémiában látható három részre osztott oltárképét: a három szent királyok imádását, melyen az alakok jóval nagyobb tömege látható, mint az egykorú firenzeiek képein, amelynek kompoziciója mégis világos s részleteiben annyira realisztikus, amennyire ez umbriai festőtől különben alig telt ki. A kép általános hatása mégis a nyugalom, a csodás mesék varázsával hat ránk s a főhangsúly a rajta ábrázolt számos barátságos arcra esik. A ragyogó tempera-színek tarka pompáját pedig utána sem multa felül senki.

Harminc évvel később tünik föl a fanyar Piero dei Franceschi, aki már alig mutat umbriai vonást. Ez is korán került a firenzeiekkel érintkezésbe. Donatello meztelen alakjainak realizmusát a festészetbe ő ülteti át. Néhány firenzei festő, így Andrea del Castagno, Verrochio és a két Pollajuolo képeikben ugyan már szintén juttatnak önálló szerepet a természetes nagyságú meztelen emberi testnek; ám nem azzal a minden ízében festői hatással tükröztetik vissza, a melyet Piero sajátos chiaroscuro-jával, éles fényfoltjaival és vetett árnyékaival ér el. Technikája, mint minden, a mi új, még nem ösmer megalkuvást s épp azért nem egyszer, úgy látszik, mintha a szellemi tartalmat az érzéki hatás elfojtaná; szelíd, édes hangulatok visszatükröztetésére, ami az umbriai iskola öröksége, szintén nem marad tere. A belátás hiányának látszik, hogy modelljei gyakran ismétlődnek; de magában véve az is, hogy képmásszerűek, az élet közvetetlenségének hatásával van ránk s a részletek bámulatraméltó természetessége, a meztelen ábrázolásának módja, a tartalmas mozdulatok s képeinek levegője, amelyben alakjai szinte való testiségükkel jelennek meg, kora elsőrangú művészévé avatják Pierót. Itt még csak képeinkre utalunk (1. és 2. tábla). Épp úgy a nálánál alig kevésbbé érdekes Melozzo da Forlira vonatkozólag is (14. kép), aki 1470 körül tűnik föl s akinek festményein az umbriai jelleg ismét érvényesül.

Figyelemre méltó, hogy a távlati valószerűség ábrázolásának erre a módjára felsőitáliai hatások voltak befolyással, jelesül Mantegnáé, a nagy realisztikus festőé, aki ennek tudvalevőleg elsőrangú mestere volt.

A cortonai Luca Signorelli, a meztelen ábrázolásának nagy mestere legkiválóbb alkotásait az orvietói dóm freskóit és a berlini múzeum temperában festett Pán-képét közel hatvan éves korában festette, még pedig 1500 körül. S még késő vénségében is reá tudta magát szánni arra, hogy illő módon felruházott alakokat, ünnepélyes hatású vallásos képeket fessen, ami soha sem volt kenyere; hogy a nálánál fiatalabb mesterektől tanuljon s a maga módja szerint lépést tartson velük. Még Ráffaelt is túlélte öt esztendővel! Kései munkásságának jellege kiváló jellemre és egészséges felfogásra vall. Az olasz művészek sorában a legharmonikusabb lelkek és legszerencsésebb emberek egyike volt. Legkedvesebb feladata a freskófestés. A történelmi ábrázolás, ha ezen meztelen testek vagy legalább ezek szerkezetét és mozdulatait érvényesülni engedő ruhás alakok festésére nyílik alkalma. E tekintetben Piero dei Franceschi volt mestere.

A részletek erejével, a meztelen formákkal s a benső érzések nyomatékos kifejezésével korában bárkivel bízvást versenyezhetett. A nagyszerű felfogást s a jellegzetessel párosuló szépséget csakis a firenzeiektől sajátíthatta el, akikkel már korán került összeköttetésbe s akiknek társaságában, mint önálló mester a sixtusi kápolna freskóin is dolgozott. Földijét, Peruginót, Mózes halálát ábrázoló festményével már itt is messze felülmúlta!

A korai renaissance végén az orvietói freskók, az «utolsó dolgok» e teljes és minden allegorikus célzat híján levő képsorozata — az Antikrisztus prédikálása, az elkárhozottak bukása, a test föltámadása s az üdvözültek serege — a végső s a külső formát tekintve, a legtökéletesebb eredmény, amelyet a firenzei festők és Piero dei Franceschi tanulmányozásából szürt le.

A meztelen testnek itt önálló a jelentősége s eddig páratlan halmozásában minden mozdulat egy-egy önálló probléma. A csontváz az alap, amelyet az izmok elborítanak, akár csak az anatómiában. A művész képzelete csak ezekkel az anatomiai eszközökkel él, miközben a feltámadó halottakat, a fokozatosan megelevenedő csontvázakat ábrázolja. Minden túlvilágit, minden kontemplativ vonást mellőz, az emberi szemlélődés, minden szentimentalizmus hiányzik itt. Csak a borzalmas vezeklők vagy meggyötrött áldozatok szenvedéseit tükrözteti vissza a testből kiáradó szellemi kifejezés. Szelídebb érzések vagy magasabbrendű élvezetek iránt Signorellinek nincsen érzéke. Zenélő és az üdvözülteket megkoszorúzó angyalai csak igen általános szépséget mutatnak s össze sem hasonlíthatók

Melozzo ilynemű túlvilági alakjaival. Tehetségének korlátai itt válnak nyilvánvalókká. Sok emberre ezek a freskók kellemetlen hatással lesznek. Hogy stílusuk nagyszerűségét megérthessük, a régi németalföldieknek és hollandusoknak az utolsó itéletet ábrázoló festményeivel kell ezeket összehasonlítanunk.

A színezésnek Signorellinél vajmi jelentéktelen a szerepe ; csak a rajzra és formák megmintázására ügyel s alakjai gyakran oly hatással vannak ránk, mintha valami kemény anyagból lennének kivágva; a színek finomabb fokozására s a levegő valószerű visszatükröztetésére sem vet ügyet. Épp oly keveset törődik a tájképi és építészeti részletekkel. Csak a forma érdekli, még pedig mint magában álló jelenség; hatásra egyes csoportokkal törekszik, mint később Michel Angelo, nem befejezett kompoziciókkal. Signorellihez fogható művésznél, aki, bármily értelemben vesszük is ezt, a festői felfogással oly keveset törődik, a táblaképek természetesen nem igen mutatnak újabb vonást, csak a freskók sajátságait tükröztetik vissza szükszavúbban. Ám azért nem kevésbbé monumentálisak s épp oly fanyarul szigorúak, úgy, hogy már ezek is kellő fogalmat nyujtanak Signorelliről, mint freskófestőről.

Egész más a természete kortársának, Pietro Perugino-nak. Ez is korán került a firenzeiekkel összeköttetésbe, de nem találta meg körükben az útat, amely az umbriai passzivitásból az Arno-parti város lüktető mozgalmasságához vezette volna. A technikában kiváló volt s egyaránt iskolázott és járatos a freskóban és temperafestésben, sőt függőképein a középitáliai festők közül ő pártolt át elsőnek a temperától az olajfestészethez.

Energiája azonban kevés volt, szorgalma csak a külsőségekben nyilvánult. Kora festészetének is csak külsőségeit leste el, miközben minduntalan önmagát másolta s végezetül is vajmi egyhangúvá lett. Amit a firenzeieknek hozott, a nyugodalmas alakok umbriai értelmességét s a tájképi hátterek iránt való szeretetet, ebből él holtáig s amennyire ez szerény eszközeiből kitelt, mint például a házi ájtatosságra szánt Madonna-képein, csak ezekkel bilincseli le még figyelmünket. Cselekmény ábrázolásával, kompozicióival, sőt már egyes alakjai beállításával sem képes bennünket kielégíteni. Főérdeme, hogy Ráffael mestere volt, de a legkitűnőbb dolgokban is, amelyeket ez tőle tanulhatott, a tanítvány már korán túlszárnyalta mesterét, aminthogy általában az umbriai festészet végül teljesen a Rómába átültetett firenzei képírásba szivódik fel.

Nem igen tudnók megérteni, hogy mint válhatott Perugino híressé, ha egyik-másik képe mégis sajátos előnyökkel nem dicsekednék. Ilyen munkája, élete végső szakából, amikor Savonarola prédikációi megrendítő hatása alatt különös komolysággal folytatta művészetét, a pompás freskó a Maddalena dei Pazzi udvarában: Krisztus a keresztfán Magdolnával s két szentekből álló csoportozat három nyílású árkádsor keretében, amely mélabús hangulatú mély tájképi háttérre nyílik.

Amikor Perugino a sixtusi kápolna falképein dolgozott, egy atal földije volt segéde, akinek modora az övéhez körülbelül így viszonylik: a fejeket rendesen ugyanazzal a hajlott tartással és szelíd umbriai arckifejezéssel festi, mint Perugino, de ezek kevésbbé finomak, felszínesebbek és általánosabbak; az egyes alakok jelentősége is kevesebb, ezzel szemben azonban egészben véve elevenebbek, lendületesek s természetesen mozognak, könnyed, játszi bájjal telvék, amelyhez képest Perugino festményein minden feszes és ünnepélyes. Ez Pinturicchio, aki később Róma számos templomát és palotáját diszítette freskókkal, végül pedig Szienában II. Pius pápa (Aeneas Silvius Piccolomini) életét örökítette meg egész sor falképben, részben a fiatal Ráffael jelenlétében; ezeknek köszönhette leginkább népszerűségét. Vonzó illusztrátornak mutatkozik itt, mint Benozzo Gozzoli, akinek gondtalan modora nem sokat törődik a magasabbrendű formalitásokkal és született freskófestőnek, aki a dekorativ részletekben is szerfölött ügyes. Csinos motivumainak gazdagságával s kellemes előadásmódjával szemben, mely sohasem válik unalmassá, nem egyszer eszünkbe fog jutni, hogy mi mindenre volt jó a firenzei iskolázottság.

A realizmus terjedése Felső-Itáliában. Mantegna.

A FIRENZEI-UMBRIAI FESTÉSZET, Firenzéből, mint középpontból kisugározva, hatását már most is mindinkább érvényesíti Rómában. Ezzel szemben ép oly egységes, de más céloknak hódoló művészet tárul elénk Velencében. A művészet e két főhelye között Milanótól Ferraráig szétszórtan számos kisebb iskolával találkozunk, amely a firenzei realizmussal párhuzamos irányban fejlődik, csak részben követ határozott célokat, de mint a kor törekvéseinek megfelelő jelenség ugyancsak figyelemre méltó. Valamennyi felsőitáliai mester, kivéve talán Mantegnát, eleven érzéket mutat a színezés iránt. Különösen a lombardiai mesterek, akik Lionardo milanói működésének hatása

alatt tömörülnek iskolává s többnyire szerény feladataikat már a virágzó renaissance korában oldják meg.

Ezek néha parasztosan nyersek s a magára hagyatott provinciális művészet erejét mutatják. A magasabbrendű kompoziciót mellőzve, az egyes alakok ábrázolására vetik a fősúlyt; a kifejezésben realisztikus törekvést mutatnak s a mellékes részleteket, így házájuk ékítményekben gazdag architekturáját, nagy gonddal festik.

Érdekesebbek és sokoldalúbbak Verona festői. Vittore Pisano a legkiválóbb közöttük, aki Mantegnáig egész Felső-Itália legjelesebb mestere s akit formáinak éles realizmusa jellemez. Vittore Pisano éremvéső is volt. A szobrászathoz való csatlakozás a festészetre egyre elhatározóbb befolyást gyakorol s ahol jelentősebb lokális művészet nem fejlődött, az antik szobrászat segíti ki a festőket, mint Ferrarában a díszítő jellegű kis plasztika. Érdekes, mint sikerül aztán egy ilyen kis fejedelmi székvárosban összeverődött művészcsoportnak ennek a plasztikus festésnek korlátain belül sajátos jellemvonásokat is visszatükröztetni. Ezeket azonban csak akkor leszünk képesek igazán megérteni, ha előbb a korai renaissance legfontosabb felső itáliai helyi iskolájával ösmerkedünk meg.

Páduában, a híres egyetemi városban, Squarcione műhelyében a festők antik minták után rajzolnak s a távlattanban is oktatást nyernek. A legjelentősebb közöttük Andrea Mantegna, a ki később Mantuában működik. Velenceiek is tanulnak itt, így Giovanni Bellini, aki csakhamar a velencei iskola atyamestere lesz. Ő és Mantegna korábbi szakában bizonyos hasonlóságot mutat, úgy azonban, hogy Giovanni sokat tükröztet vissza Mantegna formai szigoruságából, ez viszont jóval kevesebbet sajátított el társa színezéséből. Mantegna ifjú korában Donatello a firenzei szobrász évekig dolgozott Páduában; ő lett voltaképen tanítómestere, tőle leste el tárgyainak éles jellemzését s az is közös vonása vele, hogy az igazságot a szépségnél többre becsülte. Művészetének legfontosabb jellemző vonása a kemény és fanyar formák szoborszerű kidolgozása. Pieta képén Krisztus teste erős rövidülésben tárul a néző elé, aki a holttestet talpai felől látja. Páduai freskóin a római katonák oly hatással vannak ránk, mint ércből vert szobrok. Néhányuk lába kinyúlik a kép alsó széléről, úgy hogy talpuk alá látunk. Ilyen fogás csak mély nézőpont esetén vált lehetővé. Ugyanezen képsorozat más festményein a nézőpont magas s itt mindent fölülről látunk, végig áttekinthetjük a padlót mélyen a kép hátteréig. A befelé irányuló távlati mélység szinte keresztül töri a falat s ez által a freskó sík-

díszítés jellege teljesen elenyészik. Ez a körülmény s az alakok kemény plasztikája a firenzei falképfestők stílusérzékét ugyancsak bántotta volna. Mantegna azonban feláldozza a stílust az egyetlen célnak: a valóság frappáns visszatükröztetésének; legkedvesebb motivumai az erőteljes, nyugtalan férfiak, a teljes építészeti mivoltukkal érvényesülő házak, gondosan kidolgozott ékítményekkel, dombormüvekkel, tarka virág- és gyümölcsfüzérekkel díszítve, amelyeket megelevenedett szobrokként szürkén színezett puttók tartanak. Mindez merő elevenség, de még sem élet, amint a festő szeme látni szokta. Ehhez járul még az antikizálás, nemcsak az alakok ruhájában és a mellékes részletekben, de az emberi formákban és arcitípusokban is, úgy, hogy ezek valósággal a római diadalkapuk dombormüveit juttatják eszünkbe. Ez teszi művészetét elfogulttá és idegenszerűvé; ám ő az antik szenvedélyes bámulója volt s környezetében, de főleg a mantuai udvarnál ezt a hideg stilizálást magasabbrendű művészetnek tartották.

A mantuai Camera degli sposi-ban freskóinak realizmusa ismét más alakot ölt. Itt arcképfestő s az őrgrófi családot palotája kerti terraszán örökíti meg mindenféle csillogó külsőségekkel, miközben vendégeket fogad, a szabadban mulat, vadászatra készül. Ilyen, merőben a valóságot visszatükröztető arcképi realizmus, minden idealizáló vonás nélkül, az olaszok müvészeti felfogásának idegenszerü volt. Tizianban sem találjuk meg ezt. Csak kétszáz évvel később Frans Hals és a hollandusok mutatnak arcképeiken ehhez foghatót.

Ügyes téralkotásukkal a festmények itt a valósággal — a kandallókkal, ajtókkal és ablakokkal — szerves egészszé olvadnak össze; ám a legcsodálatosabb ebben a teremben a mennyezet, amelyen kerek nyilást látunk a kék égbolttal s a köröskörül huzódó balustráddal, erre meztelen szárnyas gyermekek kapaszkodnak s a korláton áthajolva asszonyok tekintenek alá. Ezt a szemünket csalódásba ejtő illuziós mennyezetfestést később Correggio folytatja. Itt láthatjuk, hogy mennyire vitte Mantegna, mihelyest az antik békóiból szabadulni tudott.

Tempera képeiben ma már nem sok gyönyörüségünk telik, mert ugyancsak kevéssé festőiek; de ép a legkevésbé festőiek a legérdekesebbek ezek között, mert rideg müvészetét a legtisztábban tükröztetik vissza. Ilyen a veronai S. Zeno templom szárnyas oltárképe. Szárnyain oszlopcsarnokokban négy-négy szent férfi áll, egész újszerű távlati rövidüléssel ábrázolva. A középső festményen ünnepélyes tartással a Madonna trónol, feje fölött a gerendákon azonban ismét

mosolygó gyümölcsfüzérek huzódnak végig s jókedvű angyalok nyüzsögnek, miközben lenn társaik a trónus lépcsőjén énekelnek és muzsikálnak. Nagyon tanulságos Mantegna ezen érett ifjúkori művének Giovanni Bellini későbbi s a velencei Frari-templomban levő Madonnájával való összehasonlítása, mely utóbbinak hasonló a kompoziciója s amelynek felfogása Giovanni modorához képest vajmi szigorú. Mantegna stílusát itt szinte közvetlenül a velenceibe látjuk átültetve. Mantegna Madonnáján áttört művű fémkorongot ábrázoló dicsfény van, mint aminőt nem egyszer a szobrászok szent alakjainak fején láthatunk csavarral oda erősítve; a festészetben ez nagyon stílszerűtlen, mégis gyakran fordul elő (Ráffael is él ezzel Krisztus sírbatételét ábrázoló képén), ami szintén élénk példája annak, mily szolgailag követték a festők a szobrászatot. S ugyanez a Mantegna egyik képén, a Louvre-ben levő «Madonna della Vittorián», építészeti keret helyett Máriát virág- és gyümölcsfüzérekből összerótt lugasban ábrázolta, amelynek hézagain keresztül a kék ég mosolyog ránk; természetes érzésből sarjadzó motivum ez, amelyet később Correggio Pármában igen bájosan használt fel.

A ferrarai festők munkáin a formák még keményebbek és szögletesebbek; a fejek gyakran úgy festenek, mint a vert bádogmunkák, az arcok kifejezése mogorva szigorusággal teli, a ruha nélkülözi a szövet lágyságát, a szinek hatása olyan, mint a lakkozott fémtárgyaké. A páduai formaképzésnek tehát újabb változatát mutatják. A ferraraiak a plasztikus iparművészet visszatükröztetésében még tovább mennek; drága művű trónusokat festenek s a falak és pillérek minden tenyérnyi helyét gondos kivitelű márvány vagy ércdomborművekkel borítják el, úgy hogy ezek nem egyszer az alakok érvényesülését is lehetetlenné teszik. Ám ezeknek a festőknek pompás, mélységesen ragyogó, gyakran izzó a színezésük s a tájképi háttér hatásos fölhasználásában igen finom az érzékük; mind a két dolgot a velenceiektől lesték el s ez kölcsönöz szokatlan hatású képeiknek sajátságos varázst.

A ferraraiakhoz csatlakozott a szomszédos Bolognában Francesco Francia, ki egyben ötvös, éremvéső és szobrász is volt s aki becsületesen megfestett szentképein az umbriai arckifejezésbe sajátos vonásokat is kever. Ezek Ráffaelre emlékeztetnek, de csak külsőleg s a fölszines nézők szemében, mert különben legfeljebb ügyes utánzónak tarthatjuk; minthogy azonban valamikor nagy megbecsülésben volt része, e helyen mi is fölemlítjük. A fönnebbiekben méltatott irány a Quattrocentót meghaladó fejlődésre képtelen volt.

Ami benne hasznavehető, azt Ráffael római iskolája olvasztotta magába.

Hogy mily végletekre vezetett a plasztikus festés végső eredményeiben, azt a Quattrocento végén a Páduában tanult velencei Crivellinek külsőségeikben vajmi pompás szentképei mutatják. Ez élettelen szobrokat fest, kifejezéstelen arcokkal, teljes testi plaszticitással, látszólag cselekedve vagy legalább mozdulatokkal, ragyogó velencei színezéssel s ezenkívül helyenként még vastagon megaranyozva. Valószerü hatással természetesen csak a legaprólékosabb gonddal megfestett mellékes részletek vannak ránk; az architektonikus keret és a butorok ékítményei, a búja gyümölcsfüzérek, az alakok pazar ékszerei és drága ruhái. Ez a különös archaisztikus mester minden bizonnyal tudta, hogy az eleven emberek egész másként festenek, mint az ő fabábjai. Hiszen Giovanni Bellini képein is láthatta, mint kell élő embereket festeni. Művészi becsvágya azonban, amelyről tudjuk, hogy ugyancsak túltengett benne — csak a plasztikus formák kidomborítására szorítkozott. Ez bizonyára nagyon különös s hasonló jelenség tárul elénk később a németalföldi Mabuse képein, akit Michel Angelo festményei tévesztettek meg.

A színezés iskolája. Velence és Correggio.

A NAPFÉNY vakítóan juttatta érvényre a lokális színeket s az árnyék is oly világos volt, hogy aránylag ismét fényfolt gyanánt szolgálhatott volna. Hasonlóképen érvényesült a tengerzöld víz csillogása. Mindent fényesen a fényben festettek, úgy, hogy a tajtékzó hullámokon a fölvillanó fény ép oly szükségesnek tűnt föl, mint az i betün a pont. Tizian és Paolo dicsekedett a legnagyobb mértékben ezzel a ragyogással és ha képeiken nem találjuk meg, «úgy ezek vagy megfakultak, vagy át vannak festve». Ezekkel a szavakkal jellemzi igen találóan Goethe itáliai útirajzaiban a velencei estészetet. Az őket környező életben is több tarkaságot láttak itt festők, mint bárhol egyébütt. A kelettel való szoros összeköttetése révén színpompás szőnyegek, szövetek s a kelet iparművészetének minden terméke került Velencébe s piacain és sikátorain szerecsen és török kereskedők jártak-keltek. S maguk a velenceiek is, ha nem viselték is a szenátorok bibor palástját, nagyon szerették a színpompás viseletet. A színek után való sóvárgásuk kezdettől fogva visszatükröződik festészetükben is; az Akadémia-képtár falain a tiszta, izzó színek szemkápráztató ragyogása kíséri végig a nézőt,

amelylyel szemben a firenzei Pitti, avagy Uffizzi képtár általános hatása vajmi tompának s fakónak látszik. Annak a művészetnek, amely az életet jelenségeinek színes tükörképében kereste, nem igen feleltek meg azok a feladatok, amelyeknek a festészet egyebütt minden erejét szentelte. A firenzeiek tudományos törekvéseiből, avagy Mantegna tanult távlati kisérleteiből itt ép azért semmit sem találunk. Az eleven mozdulatok, a cselekmény, az elbeszélő vonás is hiányzik képeiken, mely a firenzei festőket Giottón kezdve jellemzi. Tizianig a velenceieknél a nyugodt megjelenés, a reprezentálás szinte kizárólagos. A régibb muranói iskola festői, a Vivariniek és társaik széles oltárképeiken a szenteket mind külön-külön fülkében állva vagy ülve ábrázolják. S ha ezek az elválasztó falak hiányzanak, a szent férfiak, nők és angyalok akkor is részvétlenül ülnek egymás mellett, mint valami látványossággal szemben emelvényükön a nézők. Ebből az elrendezésből indul ki a következő fokon a Bellini iskola festményein a kompozició.

A szentek közelebb kerülnek a középen álló Madonnához, mintegy közös fedél alá. Most már bizvást beszélgethetnek vele, amit azelőtt fülkékbe zárva nem tehettek. Az ilyen képet igen jellemzően santa conversaziónénak, szent beszélgetésnek nevezték el. Ép oly jellemző azonban, hogy Velencében gyakrabban, mint bárhol egyebütt, az egyenként ábrázolt szentek is a festészet kedvenc feladatai maradtak.

A nyugodalmas állapot ábrázolására törekvő irány szorosan összefüggött a helyi körülményekkel. Az utcák és nagyobb terek hiánya a hétköznapi élet mozgalmasságát akadályozta meg s a nyilvános ünnepségeket fényes kiállításos látványosságokká alakította át. Gentile Bellini és Carpaccio számtalan alakkal benépesített széles alakú képein, amelyeket a firenzeiek egykorú elbeszélő festményeivel lehet összehasonlítani, magánosan álló emberekkel váltakozó mozdulatlan tömegeket, körmeneteket s audienciákat ábrázol, minden cselekmény és művészi megelevenítés nélkül, amivel a firenzei festők kompozicióikon jóval magasabbrendű feladatokat tudtak megoldani.

Azonkívül Velencében jelentős szobrászat sem volt, legalább olyan nem, amely az önálló szobrot tekintette volna elsőrendű feladatának. A festményekben így tökéletes valószerűséggel ábrázolt meztelen alakokat szintén nem kerèsett senki; a ruhás alakok sorát legfeljebb a jó szent Sebestyén, a pestises betegek védője szakítja meg, míglen aztán Tizian és számos követője mithologiai festményein ebben a tekintetben is nagyobb változatosságot nyujt. Látni fogjuk,

hogy a velencei festők tárgyainak köre vajmi korlátolt. A firenzei falkép-festőkkel ilyformán e tekintetben minden pompájuk és ragyogó színezésük ellenére sem vetekedhetnek.

Még egy dolog jellemző a velencei festményeken; akár csoportokat, akár pedig egyes szenteket ábrázolnak: az arcok rendkívüli komolysága. Giovanni Bellini Madonna-képein mindenkinek feltünhetik ezek fenséges, sőt azt is mondhatnók, dacosan büszke viselkedése. Ezt egyetlen más iskolában sem találjuk meg. Hát még a férfi-fejek mélységesen szigorú komolysága, mely szinte valamennyi velencei quattrocentistánál közös! Méltóságteljesen, mozdulatlanul állnak előttünk s mindenkor lebilincsel arcuk varázsa, amely ezeken a képeken a fő. Hasonló hatással találkozunk a firenzei freskók nézőket ábrázoló csoportozatain. A velencei arcképfestés bizonyos tekintetben a firenzeit is felülmulja. Lehet, hogy ebben az életnek szintén jelentős volt a szerepe. Az előkelő velencei, akinek neve az arany könyvben szerepelt, az olaszoknak ugyancsak sajátos válfaja volt. Tetőtől-talpig úr, büszke és hidegen számító, a modern Európa legkorábbi diplomatája. A népet sehol sem vették oly kevéssé számba, mint Velencében. Ez utóbbi típusa itt az alázatos halász, aki Paris Bordone egyik pompás festményén a dogénak szent Márk gyürüjét adja át. Lorenzo Medici ezzel szemben szinte a nyílt utcán dicsénekeket zengett a népnek. A középitáliai festményeken gyakori népies-derüs vonásokkal a velenceiek képein csak ritkán találkozunk. Az arcok ideáljához szintén a velencei nobile volt mintájuk.

Itália összes iskoláival szemben a velencei mint szigorúan zárkózott egységes egész tünik föl s Tintorettóig csak csekély mértékben volt hatással reá mindaz, amivel a festők egyebütt foglalkoztak. Egyedül az életet akarták visszatükröztetni egész teljességével s szép jelenségeivel és semmi egyebet. Csak ehhez kellett ragaszkodniok s egyre új és új erő áradt innen feléjük; mindent a való világból merítettek, képeik ép ezért nem igen szorulnak magyarázatokra. Művészetük minden ízében érthető s minden tanulmányozás és tudós előkészület nélkül hódít.

Ezzel a megnyerő hatással késő utódaik a XVII, de még a XVIII. században is dicsekedhetnek. Mindíg találunk képeiken valamit, ami a modern emberre nézve is vonzó, holott az egykorú középitáliai képek többnyire elsősorban a virágzás elmulására terelik gondolatainkat. A velencei festészetnek alapjául szolgáló keresetlen természeterő utolsó elpusztíthatatlan maradványa ez, ellen-

tétben a firenzeiek tanult realizmusával, amelyhez a többi iskola csatlakozik.

A firenzeiek reálizmusa a rajzon alapul s ezzel néha annyira betelnek, hogy a szürkében szürkét festő színezés kedvéért — még Andrea del Sarto is — a színezést teljesen föláldozzák. A velenceieknél a szín minden. Antonello da Messina honosította itt meg 1475-ben az olajfestést. Valamivel később a freskó-technikát a szigetváros levegőjének nedvessége miatt teljesen mellőzik s a falakat festett vászonnal burkolják, úgy, hogy a falképek és táblaképek festésénél az eljárás ugyanaz lett. Ha már egyszer vászonra kezdtek festeni, könnyen jutottak rá arra az előnyre is, hogy függő képeiket deszkaapok helyett szintén vászonra fessék s így tetszés szerinti nagyságú képfelületeken dolgozhassanak. Így múlt ki itt a freskó, a mely Itália más vidékein megtartotta uralmát s a festők minden erejüket a függő képek új technikájának, az olajfestészet tökéletesítésének szentelhették. Így válik egy külső körülmény a művészet fejlődésének rugójává.

Mindezek a velenceiek mesterei a festő technikának, ami Firenzében csak Fra Bartolommeóról és Andrea del Sartóról áll. S ha már Cima vagy Carpaccio színhatásában tiszta tempera-technikájával is fölülmulja firenzei kortársait, a kifejező színezés mélyítésének és fokozásának keresése az iskola további fejlődésében elhatározó szerephez jutott. Mi mindent érnek el már pusztán a szövetek festésével s mennyire emeli képeik általános hatását a ruha néhány festői ránca és egy-egy leomló kárpit! A szellemi tartalom emellett bizvást csekély lehet. Mélyrehatóbb koncepciókkal s elvont allegoriákkal itt nem igen törődnek. Ép azért a Doge-palota falképei egynémely tartalmi vonatkozásuk ellenére is szerfölött egyszerüek és érthetők. S ha rejtett célzatainál fogva egyik-másik velencei kép tartalmával sehogyan sem jöhetünk tisztába, szemünk még mindig elég gyönyörűséget talál rajta, mint például Giorgione vagy Tizian néhány képén, mely tele van szavakkal nem igen kifejezhető művészi tartalommal.

Az olajfestés a képírás egy másik tényezőjének is különös előnyére vált, amely velencei képeken korán jut jelentőséghez: a tájképnek. Az olajfestés jóval alkalmasabb a temperánál a növényvilág ábrázolására s a levegő változatos játékának visszatükröztetésére s ép azért figurális festményeken néha pusztán a tájképi hátteret olajjal festették. A velenceiek ennek segítségével az északi mesterekhez hasonlóan, tájképeikbe hangulatot is tudtak varázsolni.

Már Giovanni Bellini korai művein is észlelhetjük ezt, a ki pedig ifjúságát Páduában töltötte el. Így válik a tájkép már mint háttér is önállóbbá s általában fontosabbá, mint a firenzeieknél; végül ez a fő, vagy legalább is egyensúlyban van az alakokkal. Ez a körülmény vezeti a velenceieket a szétszórt alakokból álló s később annyira kedvelt laza kompoziciókhoz, amelyek régebbi kitünő példái Giovanni Bellini «Madonna a tópartján» címü képe, Cima Tóbiása, Marco Basaiti Zebedeus fiainak hivatását ábrázoló festménye s Giorgione úgynevezett «Család»-ja. Erre Tizian tájképes festményei következnek a «Noli me tangere» s Péter vértanú meggyilkoltatása, továbbá Bonifazio, Paolo Veronese, Tintoretto és mások müvei. Meleg színezésével s ábrázolása módjának természetességével ez a velencei festészetre nézve kizárólagosan sajátos műfaj még a kései Bassano da Ponté-k gyári módon tömegesen festett képein is mindvégig lebilincsel. A staffagenak már semmi jelentősége nincsen, a könnyedén festett s a hangulat bájával teli táj azonban még mindig talál avatott művelőkre, abban az időben is, a mikor Közép-Itália festői figurális képeiken már csak merő ürességet mutatnak.

A festészetnek ebben a velenceiekre nézve sajátos fajában tűnnek föl leginkább a firenzei-római iskola kompozicióbeli elveivel szemben nyilvánuló ellentétek s ez ellentétek révén ismerhetjük meg a legjobban a különbségeket, amelyek itt a festészetnek Itália-szerte legfontosabb faját, a vallásos figurális festést jellemzik. A kompozició szigorúságát mellőzik s a szabadabb elrendezés változatos lehetőségeiből, amely a festői felfogás elevenségével párosul, az új hatások mérhetetlen gazdagsága folyik, sőt bizvást azt mondhatjuk, hogy a régi és látszólag elnyütt feladatok kezeik alatt csodás frisseséggel ujhodnak meg. Ezt a santa conversazionék hosszú sorozata is bizonyítja Giovanni Bellinin kezdve Tiziánig, Lorenzo Lottóig és Morettóig. Az alakok szoborszerü tipusa eltünik, a festői látás a természet friss közvetetlenségével ábrázolt alakokat ezekkel együttható, levegővel teli, fény és árnyékkal váltakozó térbeli környezetben tárja elénk; a test formái lágyabbak, az arckifejezés mélyebb és változatosabb s mindent fölhasználnak, ami a festői hatást fokozza, nehéz szövetkárpitokat, a szabad tájképet, a kék eget, amelynek könnyü felhői néha a kép színhelyéül szolgáló csarnokba is benyulnak.

A Madonna helyére nem egyszer szent Márk vagy más szent kerül s a szentek szerepét velencei emberek töltik be s ezek révén az elavult témák új életre kelnek.

Hátra vannak még a szenteket félalakban ábrázoló képek. Ezek a velencei festők céljainak talán még inkább megfeleltek, a mennyiben itt a test kevésbbé érdekes részeit mellőzhették s ez által az egyházi művészet stílusának merevségét eleve elkerülhették. Valamennyi velencei mester festett ilyen képeket, amelyek széles formátumban több szentet is ábrázoltak, úgy, hogy ezek között levegő és tájképi részletek töltötték ki a festményt. Az ilynemű képek fő varázsa az alakok minden kompozicióbeli szigorúságtól ment eltolódásában nyilvánul, amivel kapcsolatban aztán önkéntelenül is szabadabb kezelés és világias, természetes felfogás érvényesül. Palma ereje a képeknek ebben a fajában rejlik. Tizián azonban, aki fiatalabb korában szintén festett ilyeneket, jóval felülmulja báj, de még inkább benső elevenség tekintetében.

A félalakban ábrázolt szentek képformája később profán tárgyakon is érvényesül. Így keletkezik az alakos életképnek az a neme, amely egyes személyeket nem arcképi felfogással, de a hollandusok életképeihez hasonlóan a társasélet egy-egy jelenetének keretében ábrázol, az olaszok stílus-érzékének megfelelő magasabbrendű felfogással. Az életképek ezen nemének első mestere valószínűleg Giorgione volt; Tizian aztán tovább fejlesztette s néha mithologiai vonásokat vagy allegorikus célzatokat kevert belé, amiben a festői hatás ujabb varázsa érvényesült s amivel egyben finom alkalmi művészetének is igen kedves próbáit adta.

Tizian új korszakot nyit a velencei festészetben. Koráig Giovanni Bellini áll a festők élén s szabja meg a fejlődés irányait. Szinte három emberöltőn keresztül élt. Tanítványa, Tizian, még nagyobb kort ért el, ennek határai azonban nem foglalnak magukban olyan, Itália egész művészetében egymástól annyira elütő két irányt; fejlődése már a Cinquecento korába esik. Ez utóbbi kezdetén Giovanni Bellini túl volt hetvenedik évén, számtalan képet festett, művészete egyes fajaiban új típusokat állapított meg s látta, mint fejlődnek tanítványai: az érzelmes Giorgione s az erőteljes Tizian. Az előbbi szelid felfogása úgy látszik az öregedő mestert inkább meghódította, mint az utóbbi energiája, úgy, hogy működésében 1490 után szinte giorgioneszk korszakról is beszélhetünk. Képei ekkor rajzban lágyabbak, színezésükben ragyogóbbak s leheletszerűbbek és mélyebb költői tartalmat tükröztetnek vissza, általános hangulatot, a mely rabul ejti érzéseinket, a nélkül, hogy a képein ábrázolt tartalommal szemben ennek forrásaival tisztában lennénk. Ez a Giorgionét jellemző hangulat, a mellyel Tizian ifjúkori képein is találkozunk. Giorgione

korán halt meg, hat évvel előbb, mint mestere. S ez utóbbi tovább fest s késő vénségében is pompás dolgokat alkot, míglen végül Tizian váltja föl, a ki mestere művészetét még gazdagabb eszközökkel folytatja s olyasvalamivel tökéletesíti, a mi, Lorenzo Lottót kivéve, valamennyi velenceiben hiányzott: drámai elevenséggel. Mert a mit ebben a tekintetben még Tintoretto hozzá ad, az már nem tiszta velencei művészet többé.

Tizian a renaissance három nagy mesterével, akivel egybevetni szokták, sokoldalúság tekintetében nem versenyezhet, a festői birodalmában azonban valamennyit felülmulja, mert művészetében minden színes megjelenítésben érvényesül s ha tárgyainak köre, ezekkel összehasonlítva korlátozott is s felfogása — például mithologiai képein — nem mindíg magasabbrendű s megelégszik az érzéki szép való visszatükröztetésével is, a színezés ezzel szemben, mint a kifejezés általános eszköze, nála a legtökéletesebb. A velenceiek sajátos feladata a függőkép, neki köszönheti végső tökéletesedését. A festészet technikájában ő a legkiválóbb s ha valahol, úgy nála láthatjuk, mint válik merő lélekké, átszellemültté a szín. Ifjúkori képei néha még kissé kemények, festői modorukban szinte nehézkesek, technikájuk azonban már most is rendkívüli biztonságot mutat. Virágzása korának alkotásai oly hatással vannak ránk, mintha minden fáradság nélkül könnyedén oda lennének vetve; az előkészületről nem tanuskodnak, pedig hosszú és beható tanulmányok eredményei s legkisebb részletükben is tüzetesen átgondolvák. Ám nem a rajz itt az elhatározó, mint például Ráffaelnél s a kép tárgya bizvást közömbös lehet ránk nézve, így Mária bemutatását ábrázoló képén vagy egyik-másik nyugvó Venusán. Tizian ép úgy uralkodik rajtunk a fény és árnyék mesteri visszatükröztetésével, mint Correggio s színei mérhetetlen gazdagságát senki sem multa felül. Giorgione az első, akinél a színek poeziséről szó lehet. A fémfényű csillogás s a színek zománcszerű összeolvasztása után koloritja mindinkább az élet látszatát s leheletszerű árnyalatait tükrözteti vissza; minden anyag természetes mivoltában a szerint, amint kemény vagy lágy, egyszeriben fölismerhető s a lokális színek a fény hatása alatt azokat a szüntelenül változó árnyalatokat mutatják, a melyek a valóságról győznek meg s lelkünkben továbbható költői benyomásokat ébresztenek. Bár már nála is észlelhetjük, hogy a színezés néha a festett tárgyai által keltett képzetekkel csak lazán függ össze s mint önálló színharmónia érvényesül, még sem oly önkényes e tekintetben, mint Correggio; Tizian és Giorgione a lokális színeket és

velejében tárgyaik jellemét jobban hangsúlyozza, miáltal a test, a ruhák vagy kövek kezelése változatosabb s a természet jogaihoz jut. Correggio ezzel szemben, főleg rendkívül tökéletes kései táblaképei nehányán, mesterkélt fényt áraszt színeire s ezek így, mint egy a párás levegőn keresztül szűrődő napfényben ragyogó színjátékba olvadnak össze s az anyag sajátosságait általános tónusokkal elnyelik. A velenceieknél ilyformán a test meleg hússzínt mutat, a bőr felülete áttetsző s világító, míg viszont Correggiónál működése kései szakában a természetes színek mesterkélten megtört és tompított fényben s a lágyan áttetsző ezüstszürke árnyékban szinte elenyésznek. Ép azért Correggio kései koloritja, bár technikai szempontból véve még mindig csodálatra méltó, már a természetes haldoklását s a modorosság kezdetét jelzi, mialatt a velenceiek színezése egészséges és erőteljes maradt. Az utóbbiak között Tizian a legtöbbet összefoglaló szellem. Palma színei szépek, de súlyosak. Lorenzo Lotto e tekintetben jóval finomabb s színes fénnyel áthatott munkáival néha szinte közelebb áll Correggióhoz, mint a velenceiekhez. Andrea del Sarto, a legjobb firenzei színező, csak jóval ezek után méltó az említésre.

Miként színezése Tiziánnak, formakifejezése is erőteljes. A korai és virágzó renaissance közötti különbség kidomborításával itt nem sokra vihetjük, mert a velencei festészet jóval kevésbbé formaművészet, mint a firenzei-római festők köréé. Stílkritikai szempontból Palma és Lorenzo Lotto korai és kései működésében, ép úgy, mint Ráffaelnél, találhatunk ugyan különbségeket; Tizian egyéniségét azonban semmiféle formai analizissel nem foghatjuk föl. Művészetében az ebben mélységes bensőséggel érvényesülő élet az elhatározó s ez mindjárt kezdetben uralkodik képein, mint a paphosi püspök Madonnáján, a «Noli me tangere» című képén vagy félalakban ábrázolt Madonnáin, amelyeket csak Palma hasonló széles alakú képeivel kell összehasonlítanunk, hogy a Tiziánra nézve jellemző vonásokkal tisztába jőjjünk. Ez az éltető elem, amely azután az összes formákba lelket lehel s a tájat és levegőt is áthatja képein, csakhamar egész teljességével érvényesül Mária mennybemenetelét, a Pesaro-Madonnát, szent Péter vértanúságát ábrázoló művein, amelyek valószerű hatásával a firenzei-római iskola egyetlen függő-képe sem képes versenyezni. Ez a gondolkodó Lorenzo Lottót is magával ragadja s gyökerében módosítja a velencei festészet jellegét. Ám nem idegenből szerzett vívmányok segítségével, mint később Tintoretto. Mert amit Tizian másoktól kölcsönöz, azt egyénisége

teljesen átgyúrja, úgy hogy mindezt alig vehetnők észre, ha nem tudnók, hogy hébe-hóba kora többi nagy mesterével is érintkezésbe jutott; ifjú korában Lionardóval, később Corregióval és Michel Angelóval. Correggio képein a tájkép hatását látta, mely itt nem háttér többé, de az alakok természetes környezete s mindenbizonynyal azt a mesés biztonságú rajzot is megcsodálta benne, amelylyel lebegő alakjait ábrázolta; ám ebben a tekintetben sajátos remeke, Mária mennybemenetele 1518-ból való, mielőtt Correggióval összeköttetésbe kerülni alkalma lett volna. Michel Angelo kerekded testi formáival s az alakjaiban és ezek mozdulataiban nyilvánuló ismert ellentétekkel volt rá hatással; ám ott, ahol Michel Angelo befolyásának hatását leginkább várnók, a mithologiai képeken s különösen az úgynevezett bacchanaliákon, Tizian kizárólag saját egyéniségét tükrözteti vissza. Képeinek ez a csoportja legsajátosabb alkotásai közé tartozik, minden ízében Tiziánt tárja elénk, a mithológia itt csak külső mez. Hogy ez mit jelent, arra Ráffael Psziché élete tanít meg legjobban. Érettebb korában Coreggio is festett mithologiai képeket; ezek részben igen szépek, telvék leleményességgel s Tizian felfogásával, csak többnyire jóval lágyabbak az utóbbinál.

Correggio minden más itáliai iskolánál közelebb áll a velenceiekhez; nem azért, mintha ezek realizmusát tükröztetné vissza, de mert az ő művészetében is a festői felfogás a fő. A tartalom nála vajmi keveset jelent, nem is sorozzuk a festészet szellemi héroszai közé, de annál több joggal tarthatjuk a festészet technikája egyik legkiválóbb mesterének. Senki sem tudta nálánál jobban a lebegés mechanikáját valószerűbbé tenni, ami a mithologiai és vallásos tárgyú képeken a festészetre nézve mindenkor fontos dolog volt. A középkor festői e tekintetben rajzolt formáikkal könnyen tudtak boldogulni. Mihelyst azonban a realizmus bekövetkezik, az igények is növekednek s az ellenőrzés is érvényesül. Tizian 1518-ban festett Mária mennybemenetelén az illuzió teljességével hat ránk. Tíz évvel később Luini a milanói S.-Maurizio templomban festett falképein ugyanazt a tárgyat ábrázolja, ám szinte a nevetségesig esetlenül. Ugyanekkor festi Correggio két pármai templomban kupolafreskóit a természetfölöttinek csodálatra méltó megérzékítésével, oly tökéletesen uralkodva a legkülönbözőbb helyzetekben ábrázolt testi formákon, hogy közvetlen minták tanulmányozásának ebben a tekintetben aligha vehette hasznát. A levegőt keresztül hasító angyalai a valóság meggyőző erejével hatnak arra is, aki józan felfogásával

nem hisz ilyen szárnyas lényekben. De virtuóz tehetségének szintén megvannak a maga korlátai; arcai felszínesek s határozott arcképi felfogással festett müve egy sem maradt ránk. Ez különbözteti meg a velenceiektől. Tizian ereje az arcképben nyilvánul a legfényesebben, eziránt tanúsított eleven érzéke jellemzi életének egész nagy müvét; ez mindvégig meg tudta óvni az ellaposodástól, amely Correggiónál oly hamar bekövetkezett. Tizian a legkiválóbb olasz arcképfestő, utána Lorenzo Lotto következik. Ez nem szorul bővebb magyarázatra. Azzal azonban tüzetesebben kell foglalkoznunk, miért nem vált a «színezés iskolája» a modorosság rabjává, amely a firenzei—római iskolában már Ráffael közvetlen követőinek alkotásain is elhatalmasodik. Ennek egyik külső oka Tizian hosszú életében rejlik, melynek egész folyamán eredetisége ellent tudott állani az idegen hatásoknak. Mélyebb oka az, hogy a velenceiek tántoríthatatlanul haladtak sajátos útjaikon, ragaszkodtak az őket környező természethez s őrizkedtek minden stílusbeli művészkedéstől. Paolo Veronese is tanunk erre, aki még a XVI. század második felében is nagyszerű fölfogású felséges dekorativ képeket fest tele színnel, fénnyel s jelentős térhatásokkal. Nem valami mélyreható lélek s alkotásainak szellemi tartalma époly jelentéktelen, mint Correggiónál; ám festői eszközein oly korlátlanul uralkodik, hogy szinte minden már az első ecsetvonásokkal sikerül neki. Alakjai telvék az élet frissességével s emellett kifejezésükben és tartásukban annyi ideális vonást mutatnak, mintha szabadon szárnyaló művészi képzeletének sajátos szülöttei lennének. Ez teszi ezeket alkalmasakká a szép festői látszat szolgálatára, ami Paolo művészetének egyetlen célja volt. Mennyezetképein s az oldalfalak felső részén is alacsony nézőpontról ábrázolja őket. Képszerű előadás és dekorativ jelleg egymásba olvad festményein, anélkül, hogy a néző ezt a tervszerű megalkuvást észre venné. S mindezen képek nagyszerű hatása az élet és friss levegő szeretetében nyilvánul. Semmiféle mesterkélt mozdulattal, páthosszal vagy tragikus súlyossággal sem találkozunk itt. Csak napfény s ragyogó színpompa jellemzi ezt a világot.

Hasonlítsuk most már össze a velencei festészet alkonyát, mely ma is oly friss és minden művészre serkentő hatást gyakorol, mint kezdetben — a firenzei-római iskola végével.

Mindenekelőtt itt áll Ráffael utolsó tanítványa, Giulio Romano, aki művészi tudásának egyenletes virtuózításával, főleg Mantuában, iskolája formakincsét használja föl, anélkül, hogy újat mondana.

És ez természetes dolog. Az a monumentális falképfestés, amely Rómában II. Gyula pápa uralkodásával kezdődött, magasabbrendű akarat teremtménye, mesterséges produktum volt, amely, miként a szobrászat Michel Angelón, súlyával az egyetlen Ráffael vállain nyugodott. Hogy más valaki ezt a művészetet önállóan tovább fejleszthette volna, az szinte elképzelhetetlen. Mert vajjon mit hagyott hátra Ráffael, a miből más kiindúlhatott volna?

Egy letűnt világ s jelesül a klasszikus ókor gondolatai maradtak itt csak utána s sajátos önálló formaszépsége. Csak ezek kombinációjával képesek tanítványai boldogulni, új dolognak itt nincsen helye. Ez az új Paolo művészetében a velencei élet motivumaiból áradt feléje, a melyek jelentőségéről a Doge-palotában festett falképei már az első pillanatban is meggyőznek. Ezek a természetes rúgók hiányzottak Rómában, ahol most az ellenreformáció kezdete foglalkoztatta a lelkeket. Ráffael tanítványai számára semmi sem maradt hátra, minthogy formaművészetét szinte az elnyűvésig folytassák s legfeljebb még Michel Angelo hatása alatt fokozni és megszilárdítani próbálják, ami a legszerencsétlenebb vállalkozás volt. Michel Angelo egyoldalú szoborfestése ugyanis minden művészre, olaszokra és északiakra egyaránt, romboló hatással volt, föltéve, hogy nem állottak ellent lenyügöző befolyásának oly erős festői érzékkel, mint Tizian, Correggio és Paolo. Ep azért Michel Angelo festő utódai nemcsak unalmasak, de szerfölött ellenszenvesek is. Michel Angelo befolyása gyürte le szomorú következményeivel Rómában az eredetileg minden ízében velencei festőt, Sebastiano del Piombót is.

Ezzel a Tintoretto problémájához értünk, mely egészen másként fest. Tervszerű stíluskeverése minden tekintetben érdekes, mert mindig valami újat is ád hozzá s ép azért a középitáliai sivár Michel Angelo utánzókkal nem vethető egybe. A legtisztább fogalmat művészetéről fiatalkori műve nyújtja, amelyet körülbelül Giulio Romano halálával egy időben festett; a szent Márk csodatételét ábrázoló olajfestmény ez, amelyen szinte a szó szoros értelmében véve önmagát múlta felül, mert erő, a mozdulatok gazdagsága s színes fényhatások tekintetében ehhez fogható képet Tintoretto soha sem festett többé.

A virágzó renaissance stílusa Rómában.

A VIRÁGZÓ RENAISSANCE URALMA a korai renaissance nyomában, amiről a velencei képírás kapcsán nem lehetett szó, külsőségeiben Michel Angelónak 1505-ben, Ráffaelnek 1508-ban Rómába való költözésével kezdődik; Lionardo nem tette meg e kettővel ezt az utat. A firenzei iskola nagysága abban nyilvánul, hogy számos egyenlő rangú, de egyéniségét, sőt származási helyét is tekintve, egymástól különböző művész a művészi megérzékítés lényeges eszközeit egyazon feladatok kapcsán fejlesztette bizonyos tökéletességre. A római iskolában az összes helyi és egyéni sajátosságok abba a magasabbrendű formaideálba szívódnak föl, a melynek megteremtője Ráffael volt. Stílusa általában egyenlő értelmű a virágzó renaissancéval, föltéve, hogy Michel Angelo s mint gyöngébb áramlatot, Lionardo hatását is nem vesszük figyelembe.

Az átalakulás nem új tárgyak kieszelésében nyilvánul, e tekintetben a korai renaissance bőségesen gondoskodott a művészekről; ez utóbbi szinte belefulladt ilynemű gazdagságába s a pápai Róma nem volt az a hely, amely új élet teremtésére alkalmasnak bizonyult volna s így csak a régit alakította át, stilizálta. Tartalmi szempontból véve jóformán csak Ráffael félig történelmi, félig ideális gondolatfestészete új a Vatikán stanzáiban, amelynek történelmi részében olyasvalamit kisérel meg, amit kevéssel azután a velenceiek a Doge-palotában a természet nagyobb megértésével meg is oldottak s ami a sokat igérő kezdet után bágyadtan Giulio Romano sekély művészetében szikkad el. Michel Angelo mennyezete a sixtusi kápolnában halhatatlan jelentőségét egyes alakjainak s nagyszerű formai kompoziciójának köszönheti; az utolsó itéletet előtte már Signorelli is megfestette. S amire Ráffael a középső stanza-képek drámai elevensége után a vatikáni szőnyegek kartonjaiban (e sorok írója szerint a legérettebb és legtartalmasabb munkáiban) ismét az elbeszélés szelídebb vízeire evez, újból a régi szent történetekből indul ki, amelyeket firenzei elődei Masacción kezdve festettek. Ami tehát a római festészetben új, az mindenekelőtt ennek stílusában keresendő.

Sajátságos, hogy mily gyorsan fejlődik ki ez a stílus s mily hirtelen válik merevvé. Alig tizenkét esztendő multán, hogy Rómába került, Ráffael meghal (1520). S húsz évvel később, hosszú szünetelés után, festi Michel Angelo utolsó ítéletét. A hatvanhat éves művésznek s egyben a virágzó renaissancenak, ez az utolsó stílusa,

mely teljesen szobrászati jellegű. Közben Fra Bartolommeo s Andrea del Sarto is meghalt s Giulio Romanóig mindazok, akik ennek a stílusnak hívei voltak.

A korai renaissance élete tovább tartott, Masacciótól Ghirlandajóig hetven esztendő telik el. Főfeladata az új tárgyak keresése volt, amelyeken többé-kevésbbé élénk érzékkel a valóság iránt uralkodni akart; mellékesen a szép forma is érvényesül, de senki sem törte magát utána. Azért mondják a virágzó renaissance bámulói, hogy az előbbinek mesterei rossz képeket festettek. Ez a realizmus nem volt meg Ráffaelben s magas, egyben ugyancsak elmélyedő ideális felfogása bízvást mellőzhette is. Utódai azonban minden eredeti gondolat nélkül az ő kész stílusában festenek szép képeket, amelyek semmi egyebek, csak szépek. Újabb tartalom nélkül minden stílusművészet a megmerevedésnek válik rabjává.

A stílus változását a legjobban két Firenzében maradt Lionardó-követőnél kisérhetjük figyelemmel: Fra Bartolommeonál és Andrea del Sartónál, akinek művészetében figyelmünket a formai problémáktól a tárgyi érdek a legkevésbbé sem vonja el. Mindenekelőtt sok mindent hagynak el, ami a korai renaissance-képeket nehézkessé teszi. A mellékes részletek szerepe korlátozottabb, az architekturát ékítményei aprólékos visszatükröztetése nélkül nagy vonásaiban ábrázolják.

A ruharedőzés egyszerűbb, a testi formák leplük alatt is nyomatékosabbak. Az alakok nem vesznek el többé a tömegben, számuk kisebb s egyenként jelentősebbek. Formáik kerekdedebbek, tartásuk könnyedébb, mozdulataik simulékonyabbak s mindez a nyugalomnak és elevenségnek, a szigorúságnak és bájnak az ábrázolás természetéhez képest váltakozó kifejezésével. Miután ilyformán az alakok a régibbekhez képest jelentőség dolgában nyertek, részben vonalaiban szép, részben az ábrázolás céljának szempontjából véve hatásosabb elrendezéshez is jutottak; ennek szabályosságát egyes kitérések szakítják meg, úgy, hogy a csoportosítás mégis esetlegesnek látszik, mert csak annyi a rend benne, amennyi áttekinthetősége kedvéért a szemnek jól esik. Ily módon dolgozza át teljesen a virágzó renaissance a régibb vallásos festészet tárgyait, a szentírás egész képsorozatait; aminek tiszta formai jellege akkor válik nyilvánvalóvá, ha Andrea del Sarto-nak a Scalzóban festett freskóit, keresztelő szent János életét, Filippo Lippi és Ghirlandajo azonos tárgyú festményeivel hasonlítjuk össze. A virágzó renaissancenak ezt a tipikus mesterét működésében festményei során mindig

csak tiszta művészi problémák vezérlik: a részletek egyszerűsítése, lehetőleg kevés tárgy csoportosítása, a térhatás, a vonal és fényvezetés, míglen végül «klasszikus» stílusának eleganciája minden korai renaissance-jellegű naivitást teljesen megtagad. Jóllehet, mint már többször említettük, Andrea és Fra Bartolommeo a maga nemében, vagyis a firenzeiek igényeihez mérten kiváló koloristák, stílusuk alapja mégis inkább a rajz, mint a színezés — csak nem vonalas rajz többé, hanem a formáknak inkább a fény és árnyék segítségével való megmintázása s festményeik színezés nélkül is jelentős hatásúak. Ez utóbbit Fra Bartolommeo alakjai nagyszerű felfogásának, Andrea szervesen egybeolvadó kompozicióinak köszönheti.

Minthogy az alakok típusában és a kompozicióban leljük meg a virágzó renaissance legfontosabb ismérveit, röviden két olyan mesterről is meg kell emlékeznünk, aki ebben a tekintetben nem elégít ki. A felsőitáliai Luini és Sodoma nem a szigorú firenzeiekhez járt iskolába s azért mind a kettő rosszul komponál. Mindketten Lionardo hatását mutatják, anélkül, hogy voltaképen tanítványai lennének. Neki köszönhetik alakjaik arcának finom és szelíd lelki kifejezését, az általános bájt, mely ezek mozdulatlanságában nyilvánul s végül, legalább részben, szép színeiket is; azonban a virágzó renaissance formai kiválóságáig ez a hatás nem segíti őket. Luini soha sem lépett ki a felsőitáliaiak szerény köréből s közömbös formáiban a korai és a virágzó renaissance között felmerülő ellentét nem érvényesül. Sodoma a firenzeiekkel és Ráffaellel került összeköttetésbe, de csak későn s némi stílusbeli tökéletességet csak egyes alakjaival és apróbb csoportozataival ér el.

Lionardo hatása a virágzó renaissancera távolról sem volt oly nagy, mint ahogy ezt lánglelke és sokoldalusága alapján bízvást elvárhatnók, még inkább széleskörű befolyása alapján, amelyet föllépésétől fogva szüntelenül gyakorolt. Ez a befolyás a XV. század utolsó negyedében az összes firenzei festők, a nagyok és kicsinyek körében egyaránt egyre fokozódó mértékben tűnik szembe. Ugyancsak erősen érvényesül az arcok egyre fokozódó kifejező ereje, a mozdulatok és taglejtések egyre beszédesebb volta, amelyet Lionardo előtt nem igen ismertek s végül a festői felfogás egészen újszerű alakulása, amelyről már szólottunk — minden bensőséges és mélyreható, bízvást úgy mondhatnók, szelíd és természetes megelevenítés, melynek egy stílus formai kritériumaihoz semmi köze sincsen.

De miként minden benyomás iránt fogékony szellemének nem volt meg az ereje ahhoz, hogy nyughatatlan természetén uralkodva,

magát teljesen az elvállalt föladatoknak szentelje, Lionardo az új stílus megteremtésében is mögötte maradt az energikus Michel Angelónak s a megfontoltan előre haladó Ráffaelnek. Ennek oka részben külső körülményekben is rejlik. Már korán költözött át Milanóba, ahol a XV. század végéig maradt; Firenzébe csak rövid időre tért ismét vissza. Michel Angelóval nem tudott megférni, Róma sem vonzotta, Milanóban iskolát alapított. Ebből került ki az a sok lombardiai festő, akit kiváló s igen színes képei után, jelesen nőket félalakban ábrázoló festményeiből ismerünk; Correggióhoz vagy Lottóhoz fogható mester azonban nincsen közöttük.

Ezeknek s még néhány más festőnek Lionardo milanói időzése ugyancsak javára vált; hatása ilyformán olyan helyen lett uralkodóvá, ahol a festői mindig túlsúlyban volt a rajz fölött, ahol tehát formastílus nem keletkezhetett.

Firenzében, részben Fra Bartolommeo közvetítésével Ráffael is hatása alá került, amikor Madonnáit festette s kompoziciói vonalaiban oly határozottan követi, hogy Lionardót, mint mintaképét, határozottan észrevesszük. Római korszakában is festett Ráffael egyes képein mozdulatokat és fejeket, amelyeket itt aligha látnánk, ha Lionardo «dolcezzá»-ja nem válik sajátjává. Ám a Lionardoénál az athéni iskolán kezdve Heliodorig, Attiláig s a vár égéséig Ráffael formakifejezésére jóval nagyobb hatással volt Michel Angelo sixtusi kápolna-mennyezetének stílje, erőteljes, mozgalmas alakjaival. A vatikáni freskókon Ráffael alkalmilag a zárt világítás hatásaival is foglalkozik, amivel Lionardo sokat kisérletezett s színezése is élénkebbé válik; itt azonban nem emlékeztet többé Lionardóra, de Sodoma és Sebastiano hatása alatt áll, aki akkoriban került Rómába.

Ebben az időben festi arczképeit, amelyek színezése is jelentős: II. Gyula pápa képét, most az Uffiziben, a bibornok arcképét a madridi Pradóban, amely itt Velasquez mellett sem szorul háttérbe, egész más módon ismét Castiglione képmását a Louvreban. Miként sajátkezüleg festett táblaképei bizonyítják, a technikában általában biztos és járatos volt. Iránya azonban nem a festőiség jegyében fejlődött s utolsó nagy művei, a szőnyegkartonok, a rajzoló stílus jellegét mutatják.

Még inkább szembetünő az ellentét, ha ügyet vetünk arra, hogy Lionardo a festészetről írott könyvében a művészek tanulmányai sorában az antiknak már semmi szerepe sincs. Tanítása kizárólag a természet megfigyelésére irányul; a művész a termé-

szetnek édes gyermeke, nem pedig unokája legyen. Saját művészetében sem köszönhetett semmit az antiknak; Ráffaelnél, de még Michel Angelónál ez egészen máskép volt.

Michel Angelo a testiség plasztikus kifejezését akár nyugalomban, akár mozdulatokkal ábrázolta, nem a természettől leste el, amelyet Lionardo a festők egyetlen tanítómestereként ajánl; de az antik szobrászattól, melyet kezdettől fogva tanulmányozott. Az ő alakjai fizikailag és szellemileg magasabb rendű lények, a közönséges halandónál nagyobb erőt és hatalmat mutatnak, nagyobb mélységgel és izzóbb tűzzel telvék; testük olyan, hogy alkatának és formáinak részletein a tagok, ezek funkcziói és külső megjelenése a nagyszerűségig fokozott hatással uralkodnak. Anélkül tehát, hogy részletei naturalisztikusak lennének, Michel Angelo alkotásainak általánosított, intenziv életével mégis meggyőző hatással van ránk. Ez utóbbit még fokozza a testrészekben és mozdulataikban nyilvánuló tervszerű ellentéttel, a *contraposto*-val s a belső megrendülés bizonyos nemével, amelyet kortársai Michel Angelo *terribilitá*-jának neveztek el. Az alakok ereje nem világosan érthető cselekvésben és mozdulatokban nyilvánul; mintha akaratukat és erejüket lenyűgözné valami, csak fárasztó viaskodás árán tör elő az élet belőlük s amire érvényesülni képes, egyes testrészek érthetetlen erőlködéstől vonaglanak, míg a többit vagy egyáltalában nem, vagy csak gyöngén hatja át ez a belső tűz. Ezek az emberek még nem képesek cselekvőerejük teljes kifejtésére, valami fátyolszerű köd nehezedik reájuk, mely a megfeszülő izmok eleven játékát eltakarja s a testet elernyedt állapotban mutatja, amelyben mindazonáltal természetfölötti szenvedély háborog. Kedvük alaphangja mindig komoly, sőt búskomor, ott is, ahol hiába kérdeznők, hogy miért háborog lelkük.

Ezt a hatást gyakorolják ránk többnyire a sixtusi kápolna mennyezetének alakjai is. Élete nyarának stílusáról ez tájékoztat a legkimerítőbben, ám stílusával valószínűleg nem egykönnyen utánozta volna a rideg márványt, ha nem akarata ellenére kényszerítik itt, hogy festő legyen. Bárhonnan merítette is alakjai mintáit, komor kedvük okát csak saját lelke hangulataiban kereshetjük, amelyek alakjait is lenyügözték. A görög szobrászok részarányossága s kifejezésének fenséges nyugalma, amelyet ezek művészetük aranykorában értek el, nem érdekelte, mert szeme és lelke a jelenségek világában egész mást keresett. A testi formák mélységesen kifejező tartalmával s az arcok lelki életével felfogásunk szerint fölülmúlta az antik mestereket. A valóságban alakjaival éppoly kevésbbé fo-

gunk találkozni, mint az antik hőseivel, ám mint egy magasabb rendű világ képviselői ránk nézve nem kevésbbé látszanak életre képeseknek, mint ezek s több lévén bennük érzéseinkből, sokkal közelebb is állanak szívünkhöz. Michel Angelo formáit mindenkor s minden ízükben áthatja sajátos egyénisége; egyetlen görög szobrász sem dicsekedhetik hasonlóan erőteljes egyéni stílussal. Az antik szobrászat jellege egészben véve egyenletesebb, általánosabb s magasabbrendű, szigorúbb stílustörvénynek látszik alávetve s Michel Angelo alakjaival szemben egy-egy antik szobor gyakran üresnek, hidegnek s kevésbbé elevennek tűnik föl. A stilizálásnak ezt a hideg kifejezést mutató eredményét ideálnak szokás nevezni. Az ideálisnak ebből a fajtájából Michel Angelóban vajmi kevés van, Ráffaelben viszont, miként látni fogjuk, annál több ; Michel Angelo formáit a görög szobrászatnak csakis egyetlen korszakával: a hellenisztikussal lehet összehasonlítani, amelyet szintén a szenvedélyes alakok és erősen hangsúlyozott mozdulatok jellemeznek. Ennek a korszaknak egyes kiváló emlékeit késő vénségeig szerette, más hasonló emlékek már kora ifjúságában is hatással voltak rá s szó ami szó, az antik nélkül Michel Angelo stílusával sem gazdagodtunk volna.

A festőkre gyakorolt befolyása csak egyes alakokon érvényesülhetett s nem többé a kompozicióban, amelynek Ráffael művészetében mindig jelentős a szerepe, amellyel azonban Michel Angelo nem sokat törődik, ha csak nem építészeti jellegű, mint a sixtusi mennyezeten. Az iránt sem volt érzéke, ami az embert környezi, a tér, a levegő és a táj iránt; tehát mindazt mellőzte, amiben Lionardo óta a festő a szobrásztól különbözött.

Törekvései korlátok közé szorították a festészetet, ahelyett, hogy határain tágítottak volna ; sőt legsajátosabb talajáról is kizárták. A festőinek már többször említett további kiirtását az utolsó itélet freskójának erőszakos stílusa mutatja.

Ráffael «ideális» római stílusa, mely hűvös, mint a hegyi vidék tiszta levegője s Michel-Angelo egyéni stílusának erős ellentéte, tisztára szűrt alakjában először «Az athéni iskola» czímű falfestményén jelentkezik. A szellemi kapcsokkal egymáshoz fűzött magasabb rendű emberek békés életéről szebb képet el sem képzelhetünk ennél. Minden merő nyugalom itt, mégis a legintenzívebb lelki elevenséggel teljes. A formák nagyszerűebbek, a ruha kevésbbé kicsinyes, nem firenzei, de az antik mintájára szabadon alakított, némi eltérésekkel a korabeli vagy a keleti viseletnek megfelelően. Az alakok arcának tipusa magasztosabb, tartásuk méltóságosabb

és büszkébb, mint a közönséges halandóké. A részletekben nem a valóság utánzásának benyomásával van ránk a kép; általános hatásával mégis olyan, hogy mintáját csakis az ó-korban kereshetnők. Ráffael a kései görög-római szobrászat nagy vonalait és általános formáit dolgozza föl új, sajátos stílussá. Csak segédei lesznek régészkedő utánzókká. Ő maga még későbbi festményein is az ókori emlékekből csak mellékes részleteket használ föl: berendezési tárgyakat, fegyverzeteket, néhány antik szobrot, tehát csaknem épp úgy tesz, mint firenzei elődei, de a mozdulatokban s az arcok szellemi kifejezésében az antikizálás nem érvényesül. Még akkor sem, ha antik tárgyakat fest s hasonló tárgyú antik emlékek vannak körülötte, ahol tehát terveivel egészen az antik világba merül el, mint Galateájában, avagy Psziché életében, még akkor sem válik idegen stílus rabjává, mint tanítványai és sok más művész. A néző ugyan az első pillanatban is tisztába jut azzal, hogy nem a korabeli élet, de az antik világé tárul elé, azonban az ó-kornak pusztán felületes ismerője sem tarthatja ezeket az ábrázolásokat antikoknak. Ráffael stílusát, amennyiben nem a tanítványaitól zavarossá tett alakjában ismerjük, általában nagyszerűbb, összefoglalóbb jelenségnek kell tartanunk, mint az antik művészet stílusát. Michel Angelónak erősebben megragadó különösségekkel teli sajátos stílusával szemben a Ráffaelé idők folyamán jóval általánosabb érvényűvé válik, mert a hajlandóság ez iránt már eleve meg volt benne. Ráffael gondolatait nagy vetélytársának újabb és újabb munkái minden bizonnyal nem egyszer foglalkoztatták, anélkül azonban, hogy több határozott motivumokat kölcsönzött, még kevésbbé, hogy szenvedélyes vagy búskomor kifejezését, túlzott testformáit és *contraposto*-ját egyszerűen utánozta volna. Ellenkezőleg ezzel a jelenséggel szemben mást mutat, ami szintén felülemelkedik a hétköznapin, kevésbbé erős, de éppoly fenséges, csak nyugodtabb hatást tesz: nyugodt egyenletességével az antikhoz közelebb álló stílust, amely azonban ettől, a műveit mélyebben átható léleknél fogva különbözik.

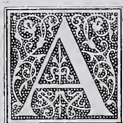
Michel Angelo alakjait Ráffael alakjaival bajos összetéveszteni. De még inkább különböznek egymástól egész mivoltukban festményeik.

S leginkább szembetünik ez, amikor Ráffael a vatikáni freskók ideális kompozicióitól az egyszerű elbeszéléshez tér vissza, mint szőnyegkartonjainak legpompásabb képein: a szent Péter hivatását, a csodás halászatot s a szent Pált Athénben ábrázoló kompoziciókon. Ilyen örökérvényű megérzékítésük után ezeket az eseményeket

másként szinte el sem képzelhetjük többé. Ráffael minden tekintetben felülmúlta a firenzeieket, egyes tipusaival, csoportjai tartalmas voltával s az elrendezéssel egyaránt. Emberei épp oly fenségesek, mint Masaccio alakjai, de még inkább hús és vérből valók; az élet bennük még érthetőbben nyilvánul, erősebben egyénítvék; az ábrázolás művészetét mindezzel ugyancsak gazdagította s bensőségesebbé is tette. Filippo és Ghirlandajo képein a reprezentálás többet jelent, mint az, ami az alakokat összefűzi. Ráffael ismét az élet tartalmát érvényesíti nagyobb mértékben. És ha a korai renaissance realizmusát túlhaladta is, mégis sok benne a realizmus, csak nem érvényesül a külsőségekben s épp azért ezt keresnünk kell képein. Műveinek tartalmát az arckifejezések, a nyugodt és szelíd mozdulatok láttára is s a csoportosítás módjából értjük meg. Ez utóbbinak mestere; egyes csoportokból szerves egészet állít össze, amiben nincsen hézag, kivéve, ahol az üres tér művészi célok kifejezésére szolgál. Michel Angelo alkotásai úgy festenek, mintha mérhetetlen akadályok legyőzése árán, erejét megfeszítve dolgozott volna rajtuk: Ráffael javakorabeli képei a felhőtlen élet ragyogó napfényében tárulnak elénk, mintha minden fáradság nélkül festette volna meg ezeket.

Nincs nemzet, amelynek művészete a fejlődés oly sokoldalú és érdekes képét tárná elénk; még az antik művészet sem. Ez utóbbinak csak a természet stilizálása vált feladatává, a renaissancenak ezzel egyszerre az antik stilizálással is meg kellett birkóznia. Látni fogjuk, mint újul meg ez a második folyamat minduntalan, ha egyik-másik téren, mint a régi németalföldieknél s hollandusoknál ezek művészetét lényegében véve nem érinti is. Még napjainkban sem szünt meg ez s ma is tudjuk, hogy mi a klasszicizmus, ha gyakran nem is szeretik nevén nevezni a gyermeket. S minthogy a renaissance nagy mesterei ezzel a problémával a legtöbb komolysággal birkóztak meg, amennyire az ember ezt előre láthatja, a művészet törvényeit, amelyek mindenkire nézve mértékadók, még sokáig náluk kell keresnünk.

A RÉGI NÉMETALFÖLD.


RÉGI NÉMETALFÖLDIEK a Van Eyck testvéreken kezdve Memlingig s valamivel ezen is túl, tehát a XVI. század elejéig, stílusuk tekintetében egységes csoportot alkotnak. Ránk nézve egyben a régi Hollandiát is képviselik. Egy részük hollandiai származású, Rogier a francia határon, Memling Mainz városában született. Művészetük jellege egyházi, vagy legalább is vallásos. Emellett azonban a profán világból merített életképszerű ábrázolásokkal is kezdenek foglalkozni. A déli németalföldieket tiszta világos színek, a hollandusokat árnyalatok jellemzik. Ez a különbség a két iskola egymástól való elszakadása után még szembetűnőbb. Hollandia ekkor protestáns lett s a templomi festészetet a déli tartományoknak engedi át. Régebben, amikor a tárgyak még ugyanazok voltak s a művészet súlypontja az ország déli részére esett, ez a különbség jóval kisebb volt. Egyes képekből mégis mindig kiérezzük a hollandus jelleget. Ez tehát a mértékadó ránk nézve a flammand iskola fősajátságaival szemben. Amit ebben a korszakban magában Hollandiában festettek, azt a reformáció képrombolásai pusztították el.

Figyelemreméltó mindenekelőtt, hogy ez az új művészet, amelynek kezdetét a Van Eyck testvérek genti oltárképe jelzi, teljesen egyidőbe esik Itália realisztikus festészetének kezdetével, amelynek első főműve Masaccio firenzei freskósorozata volt. A két irány azonban teljesen független egymástól. Északon tehát a képeken a valóságnak ugyanaz a keresése érvényesült, mint Itáliában, még pedig azokban az országrészekben, amelyek Itália mellett a festészetre a leginkább elhatározó befolyással voltak.

Időrendben ez a korszak az itáliai korai renaissance-szal karöltve jár; de még se nevezzük úgy, mert az olasz renaissance fogalmához mindig ennek a klasszikus ókorhoz való viszonya is kapcsolódik, amiről Németalföldön szó sem lehet. Hubert van Eyck és Rogier van der Weyden jó csúcsíveskori festők, ha mint a forma művészeit tekintjük őket. Külsőségeikben alkotásaik szerényebbek, mint az itáliai festmények, Dirk Bouts festményei a brüsszeli városházán

még sem nélkülözik a nagyszerű vonást. A németalföldieknél azonban általában hiányzik a monumentális jelleg, mely Itáliában a freskón fejlődött s tartotta fönn magát; itt csak táblaképeket festettek egyenként vagy szárnyas oltár alakjában. De ép a táblafestés s nem a freskó terén lehetünk mindenkor tanui a tanulmányoknak, amelyek a kifejezés művészi eszközeinek fejlődését elősegítették s abban, amit a színekkel kifejezni lehet, a németalföldiek az egykorú olaszokkal bizvást egy színvonalon állnak. Az olaszok többnyire nagyobb képeket festenek, tehát alakjaik is nagyobbak. A németalföldiek erejük javát apró alakokon tükröztetik vissza s ha ezek száma nem nagy, képeik is kicsinyek. Ezt az egyes művészeken is észlelhetjük. A «Madonna van der Paele» például Jan van Eyck festményeihez képest már túlságosan nagy, Rogier bizonyos tekintetben miniatura festő s Memling sehol sem bájosabb, mint szent Orsolya ereklyetartó szekrényén vagy a brüggei szent János-kórház kicsiny oltárain.

Ám nagyszerű hatással van ránk, ha jóval nagyobb is, mint a hogy Memlingnél megszoktuk, a lübeki oltár szárnyainak négy szent alakja; ez megvilágításában a fény és árnyék játékát tükrözteti vissza s pompásan van megfestve. Ugyanaz áll a genti oltár ama részeiről, amelyeken nagyobb alakokat látunk. S még sincs ezekben az éneklő és zenélő angyalokba lendület. A kivitel mindenütt egyforma. Szinte azt mondhatnók, hogy ez nagyobb méretű miniatura festészet. De minden bizonnyal sikerültnek kell ezt az átültetést mondanunk, mert épen ezt a két angyalos festményt tartották mindenkor egészen különös s magában véve páratlan művészi alkotásnak. Az eddig mondottakból nyilvánvaló, hogy ezeknek a festőknek egyik fősajátsága a gondos kidolgozás volt. Ez az északi művészet előzményeinek is megfelel, ahol a kicsinyesen részletező könyvfestés virágzott, míg ellenben az itáliai freskó mesterei megfordítva röviden fogalmazva nagy vonásokkal dolgoztak. Ám a németalföldiek kezdettől fogva olajfestékkel vonták be képeik felületét s ezzel egész más hatásokat tudtak elérni, mint az olaszok tompa temperájukkal.

Ezek az olajfestéssel csak 1470-ben ösmerkedtek meg s először Antonello de Messina közvetítésével a velenceiek karolták föl, aztán a firenzeiek ama körében is mindinkább elterjedt, amelyből Lionardo került ki. Itáliában korán ösmerték föl az északi művészet jó oldalait. Rogier már 1449-ben Ferrara számára oltárképet fest. A remek frankfurti kicsiny Madonna-kép valamikor a Medicieké volt. Memling danzigi képe szintén Firenze számára készült, ahová 1473-ban el

is akarták küldeni; csakhamar ezután Hugo van der Goes a pásztorok imádását ábrázoló képe, jelenleg az Uffiziben, szintén odakerült s körülbelül ugyanebben az időben dolgozott a genti Justus az urbinói udvarnál. Viszont a németalföldiek az olaszoktól akkor még semmit sem tanultak s csak nehányuk mutat halvány vonásokat, amelyek arra vallanak, hogy általában láttak itáliai festményeket. Arról nem is vitatkozott senki, hogy a németalföldiek finom gondosságukkal jobban és érthetőbben festettek s minden részletet a távoli háttérig világosan tükröztettek vissza. Még Velencében is, a hol a jó szinezés otthon volt, eléggé megcsodálták Antonellót, aki festményein félig németalföldinek tünik föl.

Az ábrázolás tárgyai többnyire épületes történetek, a szentek gyülekezetei, a Passió-ból Krisztus siratása s az iskola felfogását a nyugalom jellemzi leginkább. Csak Rogier hajlik a mozgalmas felé s Memling külsőségeiben utánozni szeretné, ám ép az ő festményei mutatják, mily kevésbé szerencsés vállalkozás ez: ami ezeken nyugodt, az neki pompásan sikerül; amikor drámai hatásokra tör, akkor alakjai zsúfoltságával szinte nevetséges s széles taglejtéseivel üres. S ez az egész iskolára vonatkozólag áll: minél több a nyugalom s minél kevesebb az alak festményein, annál kedvezőbb ezek hatása.

Az alakok úgy tünnek föl, mintha közelebb lennének hozzánk, mint az olasz képeken, vagy mintha a festők tanulmányozták volna ezeket közelebbről, mert sokkal többet látunk rajtuk, így például mindjárt arcukon is. A fejek s jelesül a férfifejek szerepe az elhatározó a képek általános hatásában. Testileg szép embert a németalföldiek sokkal kisebb számmal láthattak, mint az olaszok s ezek sem tudtak oly előkelően mozogni és viselkedni: otthonülő, kézmíves emberek voltak. Ép azért a lovagi vonás nem fest jól képeiken, amikor Jan van Eyck példájára szent György vitézt vagy szent Mihályt kell ábrázolniok s a szikár és szegletes keresztelő szent János is vajmi esetlenül ül helyén, ami annyival is inkább feltünő, mert igen gyakran s a képeknek többnyire leginkább szembetünő részein találkozunk vele. A meztelen test ábrázolásában teljesen iskolázatlanok voltak; innen van, hogy a gyermek Jézus néha szinte lehetetlen alakban tárul elénk. Mária, különösen mint trónoló Madonna, sajátságos módon sovány és karcsú. Pedig minden bizonnyal már akkor is voltak ott szép asszonyok, nemcsak Rubens idejében! S ezek a Madonnák azonfelül oly kevéssé királyi módon ülnek a trónuson, oly aggodalmasan és görnyedten, vagy néha teljesen közömbösen és semmit mondóan, hogy szinte arra gondolunk: az több mint naivitás és ügye-

fogyottság, az a stilizálás bizonyos neme, amelyik aztán még tovább fejlődik.

Minden bizonnyal nem tartották illőnek, hogy az Istenanyát nemének tökéletes testi bájaival ábrázolják s hogy a természetfölöttit és túlvilágit megérzékítsék, a tagadás terére léptek, az érzéki hatások korlátozására törekedtek s ilyformán a természetnek szinte aszkétai elnyomorításáig jutottak. Ebből az érzésből kifolyólag aztán, az összes szent férfiak és asszonyok, valamint az egyes történetek szereplői is, tartásukban és arckifejezésükben szerfölött nagy komolyságot mutatnak, mint a templomban a prédikációt hallgató hívek. Ugyanazt az ünnepélyes kifejezést tükröztetik vissza a régibb velenceiek mozdulatlan szentjeiken, akik azonban ezenfelül még öntudatosan reprezentálnak is, amivel a németalföldieknél nem találkozunk; ezek őszintébbek s nem törődnek a hatással, amelyet másokra gyakorolnak, minden esetleges és természetes képeiken s híján van az olasz póznak. De az olaszok átgondolt kompozicióival sem törődnek, kivéve ahol a tárgyból magából folyik bizonyos szabályosság, mint a szentek társaságában ábrázolt Madonna-képeken.

A testi formára vonatkozólag még azt figyelhetjük meg, hogy a régi németalföldiek a karcsuságot és soványságot szeretik; egyesek ezt ugyancsak túlozzák, leginkább Dirck Bouts. Ez nem vezethető vissza természetes mintaképekre — a XVI. században módosul a típus s az alakok erőteljesebbek és teltebbek — hanem a stílus sajátsága, amellyel nehány quattrocento korabeli firenzeinél is találkozunk, aki ily módon jobban vissza tudja tükröztetni a meztelen test anatómiáját. A németalföldiektől távol állott ilyen törekvés, ők a világot megvető komolyságot tükröztették vissza ezzel, amellyel vallásos képeiket áthatni igyekeztek s a hétköznapin való felülemelkedést. A túlságosan gazdag, mindent eltakaró ruhák a festőknek színpompájuk kifejtésére nyujtanak alkalmat. Ebben a tekintetben kedvük szerint hódolhatnak világi hajlandóságaiknak s az egyház külső fényével szintén támogatja őket. A pompás burgundi viselet, mely a férfiakon súlyos redőkben omlik alá, a nőkön kecses és szoros, templomi fehérruhákkal s gazdagon himzett színes vecsernyepalástokkal váltakozik, közbe köpönyeghez hasonlóan redőzött kendőket látunk, mint a csúcsíveskori szobrokon s elvétve barátkámzsákat. Mindennek színes ábrázolásában a németalföldi realizmus a legfényesebb oldaláról mutatkozik be. A himzésen, ötvösmunkákon s ékszereken a legaprólékosabb részletek is szembetünők s az angyalok tarka szárnyain szinte megszámlálhatjuk a tollakat. Azonban a

ruhákon érvényesülő nagy formák és színfoltok útját állják a részletek túltengésének. A színek önmagukban véve mind igen szépek, összességükben azonban egész más a hatásuk, mint a velenceieknél, mert a németalföldiek gyönge árnyékokkal festenek s színeiket csak kevéssé fokozzák. Ép azért az ellentétek kiaknázásának előnyére vetik a fősúlyt s szemük a különböző lokális színek összeállításától nem várja azt, amit a koloristáknál harmóniának szoktunk nevezni. A németalföldi festmények az olaszokhoz képest világosak, nagyon világosak.

A világosság elülről esik reájuk, úgy, hogy a fényforrás a néző háta mögött van vagy csak kevéssé oldalvást. Így nem lehet a képen nagyobb árnyékokat visszatükröztetni s innen van, hogy a következő iskolák ettől elütő fény és árnyék hatásához szokott szemünk a régi németalföldi képeken a festmények egyik jelentős varázsát nélkülözi: festői szempontból véve nem érdekesek. Mindent meglátunk rajtuk, s minden oly lelkiismeretesen és jól van megfestve, hogy mestereik bizvást mutogathatják is; mi azonban egyetmást árnyékba olvasztva szeretnénk látni s képzeletünkre óhajtanók bizni annak kitalálását, hogy mi van ott. Gondoljunk például a remetékre, akik a genti oltárképen erdőből lépnek ki. Ha ezek a festők a szabadban ábrázolják jeleneteiket, mindig fényes nappal van; sem este, sem reggel, a nap időszakainak hangulata nem érvényesül; eget és felhőket látunk, ezek azonban a lenn levő dolgokra semmiféle hatással sincsenek.

Ez legalább is a rendes szabály. Egyesek, mint a flémallei mester hébe-hóba esthangulatot is próbál visszatükröztetni Krisztus keresztrefeszítésén vagy sirbatételén. Zárt helyiségekben ábrázolt jelenetek esetén szintén találkozunk tompított megvilágítással, de nem általánosan. Jan van Eyck ezzel a szobák sarkaiban s kicsiny mellékhelyiségekben él, Memling egyébként is, de valamennyiük közül Rogier soha. Tehát ösmerték ugyan a fény és árnyék játékának hangulat-hatását, de nem akarták ezzel képeik érthetőségét megzavarni.

A szabadban mindig tavasz avagy legfeljebb nyár van. Ugyanazokat a friss lombokkal elborított, karcsú fákat látjuk, mint a régibb olaszoknál. Ehhez még az előtérben számtalan hajlékony tarka virág járul. Ebben nem egyes emberek, de a kor természetérzéke nyilvánul s a németalföldiek még a XVI. században is hódolnak ennek a felfogásnak. Így érvényesül ez például Quinten Massysnál s igen kedves módon Patinir bibliai alakokkal benépesített tájképein. Tizian, Correggio s a virágzó renaissance többi mesterei, vén, bütykös, árnyékos fákat szeretnek, amelyek lombjain keresztül az őszi nap-

fény szűrődik át. A németalföldi képeken a táj néha a festmény elülső széléig nyúlik s szinte mindig a messze távolságba vész s a szobák ablakain, a csarnokok kapuin keresztül is látjuk. Ha azután a háttérben a jelenet főrészétől távol ilyen csarnoknyilásban még néhány alak áll s a táj felé tekint, együtt érezzük velük, amiben akkor az embereknek gyönyörűségük telt.

Azt mondják, hogy Itáliában és északon egyaránt a XV. század kezdetével a természet iránt az érdeklődés ujjá született; ez az itáliai korai renaissance realizmusának alapja s a németalföldieknél ez a törekvés a legbájosabban annak a módjában nyilvánul, mint igyekeznek tájképi háttereikkel a néző tekintetét a messze távolságba vonzani. Hasonló felfogást és tehetséget a régibb olaszok közül az umbriaiak és ferraraiak mutatnak, mindenekelőtt azonban a velenceiek; a firenzeiek közül csak kevesen, így Ghirlandajo és Lorenzo di Credi. A németalföldieknek azonban még az is sajátságuk, hogy hajszálnyi éles rajzzal a legszélsőbb távolságig mindent határozottan mutatnak, távlatilag kisebbedve s a vonalakban és formákban a szemet szinte csalódásba ejtő valószerűséggel, de a levegő szineket módosító hatása s minden elmosódás nélkül. Városok házsoraikkal, mintegy nagyítóüvegen keresztül nézve tárulnak föl szemünk előtt tisztán és világosan lebilincselve tekintetünket; megtudjuk különböztetni a férfiakat és asszonyokat s figyelemmel kisérhetjük útjukban a sétálókat; Memling képein szinte mindig egy apró lovas üget pejparipán az utcán keresztül. A levegőtávlat hiánya a céltudatos stílus révén így válik sajátos előnnyé, amely a németalföldi képek varázsának egyik főtényezője.

A tájképen vagy térbeli környezetükben az alakok egész testiségükkel érvényesülnek, ép úgy, mint a régibb firenzeieknél s a formai kerekdedséget nem a fény és árnyék segélyével való mintázás révén érik el, de inkább közvetlenül a lokális színek megfelelő fokozásával. Ez kevésbé festői s a felületeknek bizonyos keménységet kölcsönöz, kemény anyaghoz, fához, kőhöz teszi ezeket hasonlókká, ez azonban szintén ennek a kissé keménykezű festészetnek stílusához tartozik. A legerősebben a különben gyöngéd és finom benyomások iránt fogékony Rogiernél érvényesül ez, míg viszont a flémallei mester néha — például frankfurti Veronikáján — teljesen legyőzi. Az alakok mozdulatai tekintetében az egykorú olaszokkal egy sem versenyezhetne, ha általában szándékukban lett volna a mozgalmas jelenetek ábrázolása és az emberi test ösmeretéről mint ruhás alakokat ábrázoló festőknek alig volt alkalmuk bizonyságot tenniök. Szinte mosolyt

kelt, ha természetfölötti dolgok ábrázolásával próbálkoznak s szent látomásaik a menybolton csüngő bábok hatásával vannak ránk. Ám sokkal jobban ehhez ez időtájt kevés kivétellel, mint aminő Melozzo da Forli, az olaszok sem értenek. Csak később Ráffael, Correggio és Tizian mutatják, mint lebeghetnek valóban nemcsak angyalok, de felnőtt emberi alakok is. Végül a németalföldi arcképfestés korszakalkotó jelentőségét is már ebben a korai időben említhetjük föl. Valamennyi festményen a legtöbb fej tele van képmásszerü valósággal, az apró alakokon is; itt helyénvaló volt, hogy a festők inkább a részleteket akarták látni s hogy ezeket közvetlen közelből figyelték meg. Üres arcokkal jóval ritkábban találkozunk itt, mint némelyik középitáliai festő müvein, amelyeken a képmásszerü fejek, mint valami különálló dolog, kiesnek a képből. S az ellentét még nagyobb lesz, ha a szószoros értelmében vett képmást itt és ott összehasonlítjuk. Nézzük a németalföldiek részéről Jan van Eyck szegfüs férfiját, mely olyan időből való, amikor az olaszok önálló arcképpel még nem igen dicsekedhettek s egy későbbi munkát a Moreel polgármester bájos feleségét ábrázoló képet Memlingtől. Mint mellkép mind a kettő külsőségeiben korai renaissance szabású; Memling képén, mint ez az olaszoknál is előfordul, a szoba ablakán keresztül a szabadba látunk; ezenkívül kezeket is látunk itt, amit az olaszok a fejlődés hasonló fokán csak ritkán festenek.

Ezekkel szemben az egykorú profilfejek Piero della Francescától és Domenico Venezianótól, amelyek a maguk nemében mégis csak mintaszerüek, lélektelenek s a firenzeiek szemtől-szemben ábrázolt arczképei szintén nem vetekedhetnek ezzel a két németalföldivel. A velenceiek között is alig van, aki ezen a fokon akkora tökéletességet mutat.

Az olasz arcképek, ha ép oly életteljesek is, mindenesetre üresebbek, hiányzik bennük a németalföldi kéz finom kidolgozása, amely ép a képírás ebben a fajában nem mutat kicsinyességet, hanem ellenkezőleg kis méretekben ugyancsak igazán festői módon hat. Az olasz, ami különösen a firenzei arcképeken szembetünő, inkább a forma müvésze. Az északi mester leginkább az arckifejezés iránt érdeklődik.

Még néhány világi tárgyú életkép is ránk maradt ezektől a mesterektől. Voltaképen ezek is félalakos arcképek, de a rajtuk ábrázoltat bizonyos helyzetben, valami foglalkozást üzve tárják elénk. Felfogásukban nincsen semmi különös, ami a vallásos festészettel szemben külön müfajnak tüntetné föl ezeket a képeket. A világi

elem ugyanis ezt is erősen áthatja; ez realizmusuk alapja. Egy Memlinghez fogható művésznek például nem volt szüksége a festmények külön fajára, hogy életörömét s finomult érzéseit érvényesítse. Ezt szent képeivel is eléri. A külsőségekben örömét lelő felfogása bizonyos derűt és bájt kölcsönöz képeinek s éppen ennélfogva ösmerhetjük föl könnyen ezeket. Kevésbé ünnepélyes és derűsebb, mint Rogier, melegebb és érzelmesebb, mint Jan van Eyck. Asszonyainak és angyalainak bájos varázsa egészen új dolog.

Memlinggel a festők e körének technikája is elérte végső tökéletességét. Kicsiny képei, amelyek a legjobbak, már előadásuknál fogva is csodálatra méltóak. Tanítványa is volt, aki szintén finom művész s jelesül asszonyokat festett igen szépen, de szent férfiakat is, akik az oltárok szárnyképein nyugodtan sorakoznak. Gerard Dávid volt ez, aki 1523-ban halt meg. Vele tűnik le a harmónia, mely száz évig érvényesült. Ezt az olasz renaissance zavarja meg, amely immár megkezdte az észak művészetére gyakorolt befolyását, még pedig igen különböző eredménnyel, egyes művészeknek hasznára, másoknak ismét kárára. A hazainak és idegennek legszerencsésebb egybeolvadását németalföldi talajon Rubensnek, a nagy mesternek stílusa mutatja. Addig azonban az átmenetnek még egész korszaka telik el, igen egyenlőtlen kísérletek és alkotások közepette.

Az olasz renaissance hatása a németalföldiek stílusára.

A XVI. SZÁZAD KEZDETÉTŐL FOGVA érvényesülnek az olasz renaissance ékítményes formái a németalföldi festményeken, az ezeken ábrázolt berendezési és díszítő jellegű tárgyakon; ezek réz- és fametszetek közvetítésével terjedtek el itt. Csakhamar azután a festők egész épületeket is renaissance-stílusban ábrázolnak. Divatos külsőségek ezek, amelyek a lényeges formákat, az alakok típusát és a kompoziciót nem érintik okvetetlenül. Így telt kedvük ezeken a képeken, főleg az asszonyok ruháján, a német viseletben is, amelyet a burgundinak nehéz pompájával szemben divatosabbnak tartottak. A mire aztán egyes festők Itáliában is megfordultak, nem elégedtek meg az idegenszerűséggel pusztán a külsőségeken; az alakokat is olasz mintára, jelesül a Michel Angelo-éra, igyekszenek ábrázolni s a ruhátlan test is jelentősebb szerephez jut. Így fejlődött Scorel, Mabuse és Orley római stílusa Németalföldön, akiknek az új művészeti ideál felé irányuló törekvései a németalföldiekre nézve ma értékesebbek, mint ránk nézve.

Tagadhatatlanul érdekes, mint fogják föl ők és mások ezt a stílust nem pusztán külsőségeiben, mint törekednek a jelesebbek közülök az olasz felfogás segítségével a maguk művészete lényegének fejlődését is elősegíteni s hazai modorukat újabb és újabb oldaláról kiaknázni. Különösen akkor nyerik meg vonzalmunkat, ha festményeiken a hazai az idegen formák kényszerének dacára is érvényesül, mint például Scorel régibb képein mindenben, ami képmásszerű. Mabüse művészetében bámulatos rajzbeli készsége, testi plasztikája és csalódásba ejtő távlata, pusztán mint technika is meglepő. Mindez azonban mindenkor kétlelkű, ki nem egyenlített művészet maradt, melynek őszintén egyetlen ember sem örülhet s amelynek jelentősége csak abban nyilvánul, hogy a festői stílus fejlődésében az Eyck iskola és Rubens között átmenetül szolgált.

Csak Quinten Massys kivétel felfogásunk szerint ebben a tekintetben, aki 1530-ig Antverpenben élt, amelyet most, mint a művészi élet főhelye Genf és Brügge vált föl. Ennél mindenekelőtt a mozdulatok és a pillanatnyi elevenség kifejező voltában a van Eyck iskolával szemben jelentős haladást látunk; a színezésben is tovább fejleszti ennek művészetét. Massys rendkívül könnyedén és olvadékonyan fest, áttetsző lazur-színekkel, az arcokat szinte minden árnyék nélkül, kerekdeden, telten mintázza meg s tarka reflexekben tükrözteti vissza a fény és árnyék játékát. Jellemző, hogy kompozicióinak alakjait egészen a kép elejére tolja; ezzel akarja valószerű hatásukat fokozni, a nézőt meglepni és elragadni. A széppel nem sokat törődik; Memling szelíd bájának alig van nyoma Madonnaképén; ezzel szemben azonban elevenebb s temperamentumosabb, aminek érvényesülését már az is elősegíti, hogy a nehéz köpenyeg nincs többé rajta, egyszerű házi ruhában ül helyén, mely nem teszi lehetetlenné karjainak szabad mozdulatait. Most már megölelheti gyermekét s ez szintén mozdulatokkal felel erre s tagjai már helyesen ábrázolvák, mint Ráffael firenzei Madonnáján.

Legfontosabb főművén, a brüsszeli szent Anna oltáron 1509-ből, ennek középső része Krisztus rokonságát ábrázolja: legelöl gyermekeikkel foglalkozó asszonyok ülnek, ezek mögött architektonikus menyezet alatt állnak a férfiak s a korláton áthajolva tekintenek le reájuk. Ugyanezt az elrendezést mutatja pár évvel később a hasonló tárgyú kölni kép ismeretlen mestere, ám mereven és élettelenül. A tárgy ugyan nem sok mozdulatot enged érvényesíteni. De Quinten Massys megmutatta, mint lehet ezt is bensőleg megeleveníteni. A nyugodt testtartású alakok arcán villámként cikázik keresztül

valami, az emberek telvék várakozással s ez a sajátságos benső, de nem pathetikus fölindulás egészen új dolog, amit Quinten németalföldi elődei közül egy sem tükröztetett vissza.

Vessünk most egy pillantást a kölni iskola névtelen mestereire. Nyugalmukat a németalföldiek ugyancsak megzavarták, miként ezekét az olaszok. Ők csak taglejtéseket sajátítanak el tőlük, amelyek gyakran csak affektáltak; külsőségeikben képeik elevenek, az arcok azonban kifejezéstelenek maradnak s ez a körülmény teszi egész képírásukat egyhangúvá. Hogy mi hiányzik belőlük, ezt Quinten szent Anna-oltárán láthatjuk.

Az oltár szárnyai szent Anna és Joachim életének jeleneteit ábrázolják cselekmény keretében. Itt minden eleven, a külső mozdulatok is s az embereket cselekvésük egyben bensőleg is megragadja. Azonkívül pompás a fény elosztása a három szobában s a szabadban ábrázolt negyedik képen is, amelyen — ezúttal először a németalföldi képírásban — egy valójában lebegő angyal jelenik meg Joachimnak. Szent Anna halálát egészen újszerű realizmussal ábrázolta s oly gyöngéden és meghatóan, mint sok hasonló tárgyú képen egyebütt senki más.

«Mária halálának mesterére» gondolunk itt, aki a föntmondott kölni mesterekkel egy időben, ahová sokan őt is sorozták, a németalföldiek hatását bensőségesebben, mint ezek, tükrözteti vissza s aki a külsőségekben Quinten Massyshoz hasonlóan öntudatosan és sok jó izléssel az olasz renaissance ékítményes formáinak északon való elterjedését is elősegítette. Valószínüleg németalföldi volt, de mindenesetre Massys hatása alatt állott s mint művész határozottan felülmúlja a kölnieket; sokkal elevenebb és egyénibb s a festői felfogás kifejezésében is tovább haladt. Ettől a mestertől több Mária halálát ábrázoló festmény maradt ránk, mely pár évvel a szent Anna oltár után készült. Nyilvánvaló ebből, mennyire megelőzte korát ez a Németalföldön mindenfelé nagyon ünnepelt jeles mester.

Még híresebb valamivel nagyobb szárnyas oltára Antverpenben 1511-ből, főrészénél fogva, mely nagyszerű mozgalmassággal Krisztus sírbatételét ábrázolja, komor hangulatú, szakgatott tájképpel hátterében; az északi képírásban ennek a tárgynak általában ez a legnagyobb jelentőségű ábrázolása. Nem találjuk meg ugyan benne Ráffael pár évvel régibb sírbatétele kompoziciójának vonalszépségét, nem is oly monumentális s hatásában csöndesebb. A fájdalom kifejezése azonban mélyebb s minden szélesebb taglejtés nélkül őszintébb.

Ez vezet bennünket stílusának sajátságaihoz. Quinten Massys közel természetes nagyságú alakjai dacára, sajátos természeténél fogva még voltaképen miniatür-festő, mint minden régi németalföldi mester. A szent Anna-oltár főrészén a földön az egyik gyermek játékai gyanánt apró rézmetszetek hevernek, amelyek egyike határozottan felismerhető s az oltárkép egyik szárnyán az egyik férfi alapító-oklevelet tart kezében, amelynek szövegét keltezéséig tisztán el lehet olvasni. Ez a részletezés azonban sokkal általánosabb képein s formáiban és előadásában mindenütt érvényesül. Egyetlen csapással nem tudta a hagyományos stílus korlátait áttörni. Ehhez azonban nemcsak a részletezés mellőzésére lett volna szüksége. Az átmenetet elődei nyugodt megjelenésétől a mozgalmassághoz, a melyet keresett, szintén nem érhette el egyszeriben. Nézzük behatóbban alakjai tartását s rögtön észrevesszük, hogy mozdulataik, az akarat minden őszintesége ellenére is, valami lenyügözöttséget, elfogultságot mutatnak. A nagy stílü, tökéletes szabadságot csak Rubens érhette el.

Massystól, akinek müvészetében a képmásszerünek oly nagy a jelentősége, még kitünő arcképek is maradtak fönn, Jan van Eyck és Memling modorában, de szabadabb és folyékonyabb stílusban s rendesen nagyobb méretekben is. Több bennük a pillanatnyi hangulat kifejezése is s így lélektanilag érdekesebbek. Ez az életképszerü felfogással festett félalakokat ábrázoló képekről is áll (a két zsugori, a pénzváltó és neje stb.), amelyekhez hasonló dolgokat már az Eyck testvérek köre is festett. Ezeket a festményeket tartották kortársai a leghíresebbeknek; sokan másolták és utánozták s még ma is legeredetibb munkáinak látszanak, amelyeken az idejebeli korlátozott stílus tökéletlenségeinek semmi nyoma sem látható.

Könnyü elképzelni, hogy Dürer, aki Quinten Massyst Antverpenben meglátogatta, egy ilyen mestertől sokat tanult.

Rubens stílusa.

NÉMETALFÖLD déli része katholikus maradt s később spanyol uralom alá került. Antwerpen és Brüsszel festőire nézve ez azzal a következménnyel járt, hogy az egyházi képírás megtartotta elsőrangú szerepét. Csak a templomi festményeken fejleszthette Rubens stílusát nagygyá. A másik műfaj, amelyet leginkább ápolt, a mithologikus, ehhez nem lett volna elég. Hiszen Tizian is élte fogytáig templomfestő volt, bármily világias irányú is volt általában müvé-

szete. Rubens ellentéte Jakob Jordaens, a száraz és nyers Adam van Noort tanítványa, aki Rubens mestere is volt. Jordaensnek leginkább nagy alakokkal festett mithologiai célzatú életképei ismeretesek, amelyeken bacchánsok és szatirok helyett flamand parasztokat ábrázolt féktelen szabadossággal, félig meztelenül s mindenek előtt a történelmi képek nagy formátumában. Pompásan megfestett képek ezek, szinezésük ragyogó, a fény és árnyék játéka hatásosan emeli ki a test duzzadó formáit, minden természetes és egészséges felfogás mellett is azonban nagy művészi fogyatkozásokat is mutatnak: nehézkesek, túltömöttek és levegőtlenek. Különösen akkor érezzük ezt, ha Rubenssel összehasonlítjuk. Jordaens kétségen kívül rendkívüli tehetséggel megáldott művész s ezenkívül határozott jellem. Itáliában nem járt s nem is utánozza az olaszokat; amire modorukból szüksége van, azt Rubenstől sajátítja el. Rubenssel párhuzamosan s ennek dicsőségétől el nem kápráztatva halad sajátos útjain, ameddig flamandus létére képes. Igazi stílusig sohasem vitte.

Két nemzet művészi felfogásának összeolvasztása, ami röviden kifejezve Rubens stílusának alapja s amire száz év előtt a németek hiába törekedtek, már külsőségeiben is, mint formai folyamat elég érdekes. A XVI. század második felében ez a kevert irány tovább fejlődött, de csak külsőségeiben s Mabuse, Scorel és Orley lényegükben véve kétségen kívül többet érnek, mint követőik: Floris Marten de Vos s a Francken család, melynek utolsó tagjai már Rubens korában élnek. A legkiválóbb közöttük Marten de Vos, akinek szárnyas oltárokká összerótt bibliai képei jól vannak megrajzolva, néha jól meg is festve s a legkedvezőbb hatással akkor vannak ránk, ha fölösleges páthosz nem érvényesül rajtuk. Ilyenkor kevesebb rajtuk a bravúr és külső csillogás, mint az egykorú Caracciak hasonló képein, amelyekkel körülbelül egyazon művészi színvonalon állnak; de ennek megfelelően néhány fokkal laposabbak és unalmasabbak is. Arcképeket ugyanezek a mesterek gyakran egész pompásan s modorosság nélkül festenek, mert itt stílus-sablonok nem korlátozzák őket, pusztán a természettel szemben állanak. Mint magasabbra törő festők azonban, amikor szent képeket vagy mithologiát is festenek, elkényszeredett stílusuk rutinjával mindenféle tárgyat élvezhetetlenné tesznek. Van még nehány egészen természetes, nem alakoskodó festő is ebben a korszakban, így Pieter Brueghel, aki parasztokat fest s a bársony Brueghel apja volt. Ezek azonban ismét nagyon egyoldalúak, s az olaszok nélkül most már nem sokra vihették. Rubens ifjú korában az egyik iránnyal

Adam van Noort műhelyében ismerkedett meg, a másikba egy finom képzettségű, barátságos, de kissé habozó romanista, Otto van Veen avatta be, a kit vonzó felfogású képeiből ismerünk, amelyeken Ráffaelre és Correggióra egyaránt emlékeztető szelid és édeskés báj tükröződik vissza, a mi azonban a flamandi vonást művein még sem fojtja el teljesen. Két évvel azután, hogy ennek műhelyét elhagyta, Rubens 1600-ban Itáliába utazik s rögtön visszatérése után 1609-ben az Itáliában járt romanisták társaságába lép. Ez érthető és következetes, mint egy programm.

Az olasz festészetet fejlődésének épp azon a pontján érte, amikor a virágzó renaissance-szal szakítva új stílust készített elő. A nélkül, hogy ennek rugója a korszellem lett volna vagy valami nagy, vállalkozásukat elősegítő esemény, a Caracciak pusztán a maguk erejére s társaik kicsiny körére támaszkodva arra törekszenek, hogy a festészet hírét a régi mesterekhez visszatérve ismét helyreállítsák. Bolognában az akadémia egy nemét szervezik, az elsőt, amelyet ismerünk. Ugyanannak a hideg megfontolásnak segítségével s nagy fáradság árán ugyanakkor született meg az irodalom terén a «Fölszabadított Jeruzsálem», mely szerzőjének és barátainak véleménye szerint az elavult Ariosto pótlására volt hivatott. Az eredmény a festőknél és költőnél ugyanaz lett. Tasso Jeruzsáleme kellemesen csengő nyelve ellenére mégis csak hideg és mesterkélt poézis maradt.

S ilyformán a bolognaiak művészete, külső előnyei s tagadhatatlan technikai kiválósága ellenére sem élhetett belső életet. Minden festői vonásban a Caracciak és utódaik, Guido Reni, Domenichino és Guercino, Correggióval és a velenceiekkel szemben csatát vesztettek; ezek helyett Michel Angelo formáival a plasztikus felfogásra vetették magukat, mely alkotásaikon teljesen uralkodik. Gyorsan érvényesülő hatásuk alapja az erősebbé tett formában, az elevenebben visszatükröztetett mozdulatokon és szenvedélyeken nyugodott, a szelidebbeknél is, akik az érzelgősséghez vezetnek. A XVIII. század izlése táblaképeik értékét hihetetlenül túlbecsülte. Mi csak a rajz szédítő biztonságát csodáljuk ezeken, ott is, ahol érzéseink semmiféle táplálékhoz nem jutnak. Amikor azonban minden erejüket összeszedik s a bravurfitogtatás túlzásaitól óvakodnak, a klasszikus nagy művészetről, ennek nyomdokait követve tökéletes és mély benyomásokat tárnak elénk: a Palazzo Farnese mennyezet képén, Guido Auroráján, Domenichino Diana vadászatán. Rubenst, aki itt lánglelke biztosságával a maga stilusát kereste és

meg is találta, az olaszok törekvései bizonyára érdekelték, ha távolról sem látta készen mindazt, amit mi ismerünk. Guido Renivel körülbelül egykorú volt s ez nagyrabecsülte s tudta, hogy sokat köszönhet neki. Antverpeni szentképein bizonyára Rubens is nem egyszer gondolt legtehetségesebb itáliai kortársára. Komolyan összehasonlítva azonban nagyszerű itáliai ideális felfogása ellenére is Guido messze mögötte marad az antverpeni hősnek, aki az olasz renaissance utóvirágzása nyomában versenytárs nélkül uralkodik a művészet birodalmában. Nagy hatással volt rá Caravaggio, akit csak műveiből ismert, akinek eleven naturalizmusa még inkább megértette vele, hogy a bolognaiak irányuk egészével vezetői nem lehetnek. A letűnt festők, akiket hozzájuk hasonlóan tanulmányozott, még másra is tanították s nemcsak arra, hogy a festett testnek a képen kerekdednek kell lennie, hogy jelentős hatást gyakoroljon. Festményein az alakok tökéletesek, formáikban s testiségükben befejezettek s egyenkint, különösen első korszakában, plasztikus hatásúak is; kifejezésük azonban s minden, ami őket az elrendezésben, vonalakban és színekben jellemzi, szóval művészetének általános hatása festői, s az ő érdeme, hogy a festészetet ott folytotta, ahol a nagy olaszok elhagyták s ezzel szelleméhez és sajátos törvényeihez visszavezette. A plasztikát tehát s mindazt, amit a bolognaiak a barokk szellemében fölkaroltak, ő is átvette, sőt bizvást a barokk legnagyobb művészének is tarthatjuk, aki Berninin is felül van, azonkívül azonban nemcsak erőteljesebb, de tartalmamasabb elevenséget is tükröztet vissza, mint bármelyik az olaszok közül, valami vadságot és nyerseséget, de egyben valami bensőségest is abból, ami a középkort északon jellemezte s az északi felfogás és lényeg s az olasz renaissance ez a szerencsés összeolvasztása teszi Rubenst északon az első modern festővé. A művészetben új hevületet mutat, s Dürer és az olaszok után kifejezés, látókör és ábrázolhatóság tekintetében is tágítja határait; rajta keresztül nem mehetünk többé visszafelé. Térhatásokat, természeti hangulatokat, érzéki affektusokat, vallásos páthoszt és sok egyebet említhetnénk föl, amivel Rubens után már egyetlen olasz sem elégíthetne ki bennünk. Épp oly jellemző rá nézve az, amit az olaszoknál mellőz, mint amit tőlük átvesz. Correggiótól és Caravaggiótól a fény és árnyék hatását lesi el, azonfelül az egyiktől az erőteljes mozdulatokat, a másiktól a finoman összerótt alakcsoportok vonalainak szelid lendületét. A római iskolával nem törődött. Michel Angelo veszedelmes előképeinek hazájabeli társai közül gyöngébb

egyéniségükkel sokan lettek áldozataivá. Ő is látta a sixtusi kápolna utolsó ítéletét, ám visszatérése után az első tíz esztendőben Antverpenben festett nagy oltárképei ennek nyomát sem mutatják. Tintoretto, Michel Angelónak ez a festői felfogásba átültetett kiadása, legalább a külsőségekben — a kereszt fölállítása motivumában — már inkább hatással volt rá, s a művészi felfogást illetőleg itt épp úgy, mint a Levételben a keresztfáról, az olaszok közül leginkább Caravaggio jöhet tekintetbe. S amikor úgy látszott, hogy számos nagyobb és kisebb Utolsó itéletet ábrázoló képén bizonyos tekintetben Michel Angelóval számol, Tintoretto hasonló tárgyú óriási festményére vonatkozó visszaemlékezései ismét jelentős szerephez jutnak s Rubens, bármily kevéssé elégítenek is ki ma ilynemű képei, most is az a festő marad, aki fény és árnyék, térbeli mélység és tömérdek festői varázs tekintetében Michel Angelónak előtte jár. Arcai beszédesebbek, alakjai mozdulataikkal nem kevésbbé azok s egész mívoltukban új formaérzés nyilvánul. Ez a lendülettel, hajlékony mozdulatokkal teli festészet pompásan illik a barokk oltárok erőteljesebben kiugró keretéhez. Rubens rajzolta az antverpeni jezsuiták temploma számára az egész belső diszítés tervét s jobban is ismerte ezt a stílust, mint korában északon bárki más. Festményein nem ábrázol ugyan olyan gazdag architekturát, mint Paolo Veronese, de mégis sok részletet, ami aztán annál érthetőbb. Úgy érezzük, hogy ezzel határozott benyomásokat akar visszatükröztetni s a jezsuita stílus építészeti pompája és gazdagsága aztán annyiban tükröződik vissza alakjai formáiban és vonalaiban, hogy ha manapság a barokk festészetről szó esik, legkiválóbb képviselőjének Rubenst kell tartanunk.

Számos s hasonló tárgyú oltárképe, amelyhez foghatót ismert főműveikben az olaszok is alkottak, az olasz stílushoz való viszonyát még inkább földeríti. Mária mennybemenetelét, a bolognaiaknak is igen kedvelt tárgyát, nem kevesebb, mint tíz festményén használta föl; ő felhők trónusára ülteti a Szüzet s ez nem lebeg képein mint Tizian páratlan Assuntáján. Hogy miért mellőzte ezt a mintaképet, nem tudjuk. Jelentéktelen főmotivuma bizonyára őt is épp oly kevésbbé elégítette ki, mint bennünket ma; de az alsó csoportozatokból s a pajkosan hemzsegő angyalok rajából az életörömnek egész más faja árad felénk, mint az olaszok képeiről. Tizenkétszer festi meg a művészetének távolról sem megfelelő tárgyat: a három szent király imádását s hol széles, hol magas formátumban. Itt Paolo Veronese lehetett volna ragyogó mintaképe, ám ő erősebb

drámai hangsúlyozásával kitér előle, továbbá a hagyományos elrendezéstől is s a nyugalmas cselekményt így egész új színben tárja elénk. Agostino Caracci és Domenichino szent Ferencz áldozását ábrázoló színes festményeket hagytak ránk, amelyeket Rubens nem ismert, 1619-ben festett ilynemű ábrázolásában, lemond minden olaszos pompáról s szokása ellenére a ragyogó lokális szinekről is, a mennyiben kizárólag a szent lendületes alakját engedi érvényesülni szinte valósággal színtelen fény és árnyékban s látomásszerű térhatások közepette. Korábbi képén, például a kereszt fölállítását és a keresztről való levételt ábrázoló festményein, a lokális színek aránylag sötét árnyékokba olvadnak. Az előadás határozott és erőteljes, inkább plasztikus s még nem oly laza és olvadékony mint később. Körülbelül 1620-ban megváltozik mindez. Az árnyék világosabbá és szinesebbé válik képein, a színezés egészben véve egységesebb s úgy ragyog, mint a virág a napfényben. A színek keverésében lágyabb s összeolvadóbb, nagy képein is, amelyek pedig távolabbi nézőpontot tételeznek föl. Festőibbé válik a levegő és a mélyrehatóbb fény visszatükröztetésében s a kompozició vonalainak egyre lázabb föloldásában: a művész az elrendezés esetlegességei mögé szereti rejteni szimmetriáját, hogy keresve s formáitól és színeitől vezetve, ismét megtaláljuk. Egyetlen festő sem nyújt annyi figyelemreméltót, mint ő későbbi stílusának képein. Az ábrázolás energiája nem csökkent, a mozdulatok még elevenebbek, az élet lüktetése erőteljesebb. Az erő és lágyság ellentétei egymást érik, a kivitelben érvényesülő fokozatok a hatás frisseségét gyarapítják. Így látjuk ezt Antverpenben az 1620-ban festett s a keresztre feszítést ábrázoló nagy képen, amelyen lándzsával döfik át Krisztus oldalát. Három hatalmas alak, kettő eleven mozdulatokkal áll a feszület mellett, mely körül még kilenc gyászoló és néző csoportosul, oly nagy arányokban, ahogy természetes nézőpontból nem is láthatnók őket. S a tömérdek káprázatos szín közepette a legerősebben Magdolna sárga selyemruhája csendül ki. Kevéssel azután festette a jezsuiták temploma számára azt a ma Bécsben látható két óriási képet, mely a holtakat föltámasztó xavéri szent Ferencet s az ördögűző Loyola szent Ignácot ábrázolja hatalmas erővel s a kompozicióban nyilvánuló káprázatos pompával. Egyes motivumokban Ráffael hatása csendül meg. Ám a képekben lüktető élet Rubensé s a térhatás festőisége és elevensége is más módon érvényesül itt, mint a római iskolában. 1624-ből Antverpenben két festménye maradt ránk, mely már pusztán lépcsőzetes elrendezésű kompozició-

jánál fogva is nevezetes. Egy igen magas nézőpontból festett s a három szent király imádását ábrázoló kép az egyik, mely valamennyi között a legeredetibb s amelyen két alak a tevék hátáról tekint alá a gyermek Jézusra.

A másik szent Bavo megtérését ábrázolja: a lépcső alján a jövendőbeli szent házi köntösében alamizsnát osztogat, tovább fönn a grófnőt látjuk kiséretével, legfelül a templom kapujában ismét szent Bavót, talpig fegyveresen, térdepelve, a védőszent és a püspök előtt. A mozdulatok s a kompozicióban nyilvánuló szépségek Paolo Veronesének is becsületére válnának, de jóval több erőt tükröztetnek vissza.

Az először említett festményeken még Van Dijck is közreműködött, aki ezekben az években Rubenssel együtt dolgozott. Egyébként bízvást mellőzhetjük a kérdést, hogy mily mértékben sajátkezű munkái, alkotásai, mivel ez stilusát nem érinti. A csodálatraméltó termékenységet tekintve, amiben Rubens csak Ráffaellel s azután még Rembrandttal hasonlítható össze, idők folyamán a tanítványok nagy számának közreműködése nélkülözhetetlenné vált, ami a mester halála után stilusának fönnmaradása tekintetében nagy jelentőségű dolog lett. A legkésőbbi oltárképek kivitele más, de most is nagyszerűek és elevenek s a festői kifejezés további fokozását mutatják. Szent Livinus vértanuságának Brüsszelben borzalmas a főmotivuma; alapeszméjét Tizián szent Péter vértanú képéből merítette a mester, aki kompozicióján ennek menekülő alakját is felhasználta. A festmény csak az előtérben Rubens sajátkezű munkája s csupa látszólag esetleges részletbe szóródik széjjel, de a részletek mind igen hatásosak, rendkívül mozgalmasak és színekben gazdagok. A festményt egészében véve pompás levegő hatja át, a fény elülről a a vértanú alakjától terjed jobbra-balra s árad a legfelsőbb régiókig: az üdvösséget igérő s a bosszuló angyalok csoportjáig. Itt értjük meg, hogy mi volt Correggio Rubensre nézve. Az antverpeni szent Jakab-templom egész kései Madonnája szintén ennek hatására vall; a kompozició és az egyes alakok lendületes vonalai Correggiónak «A nappal» című festményére emlékeztetnek, csakhogy itt Mária a három hódoló szenttel egybeolvadó kompozicióban a kép közepe helyett, ennek jobb sarkába került. Színes fényben ez a festmény ép oly gazdag, mint a Livinus-kép. Utolsó, halálakor még nem egészen befejezett festményével, a kölni szent Péter-templom szent Péter keresztrefeszítésével alakjai arányaiban is nagyszerű, erőtől különösen duzzadó munkát akart megalkotni. Caravaggio komoly

stilusában festette ezt a művét, akire testi formáival s ezek megvilágításának módjával is emlékeztet. Így kísérik művészi fejlődése útján az olaszok haláláig. Stilusa nagyszerűségével Tiziánt is megközelítette. Az élet iránt való fogékonysága azonban még nagyobb volt.

Stilusának elterjedésére vonatkozólag a festészet egy másik fajába tartozó, még nagyobb számmal ránk maradt s általában ösmertebb képei még fontosabbak lettek. Allegorikus célzatokkal átszőtt mithológiai tárgyak miként az olaszoknál, már flammandus elődeinél is pótolják a profán életképet. Az egyik szinte kizárja a másikat. Az alakos életkép a déli németalföldiek körében voltaképen soha sem honosodott meg; annál szebben fejlődik a hollandusoknál; megfordítva, amikor ezek mithológiát akarnak festeni és stilizálni, nem sokat érnek. Ezek a mithológiai feladatok tehát Rubensre nézve természetesek voltak, szinte azt mondhatnók, hogy kiegészítették a vallásos festészet terén kifejtett tevékenységét; voltaképeni életképeket ő sem festett s ilyeneket csak kerülő úton a mithológia segítségével tudott ábrázolni: tagadhatatlan ugyanis, hogy a szerelem kertjével a bécsi kastélykert a legszorosabb rokonságot mutatja, ha amoretteket nem is látunk ez utóbbin s a Louvre-beli «Búcsú» parasztjai bízvást bacchansok is lehetnének. Igy volt ez Tiziannál is. Tizian azonban mégsem volt e téren közvetlenül mestere. Ennek mithológiai képeiből Itáliában csak keveset látott s az általa természetes nagyságú alakokkal festett bacchanáliák felfogásukkal s általában formáikkal inkább Mantegna rézmetszeteire emlékeztetnek, az első pillanatra azonban inkább Jordaenssel, mint bármelyik olasz mesterrel mutatnak rokonságot. Heraklest szatirokkal, bacchansnőkkel vagy allegorikus alakokkal együtt ábrázoló képei egyik nemében Giulio Romano mantuai freskói is hatással voltak rá, csakhogy Giulio hideg, Rubensnél viszont minden merő tűz és elevenség. Néhány ilynemű képét a lovak és vadállatok kedvéért festette, amelyek ábrázolásának mestere volt. Általában mindent festett: gyümölcsöt, virágot, csöndéletképeket, s mindezt jobban, mint a specialisták. Kis vártatva mindinkább a jóval kisebb alakokkal ábrázolt mithológiai képeket karolta föl (mert nem mindenütt állottak rendelkezésére az olasz palotákéhoz fogható termek) s képeinek ez a neme, amellyel haláláig sok kedvvel foglalkozott, a durva flammand bacchanaliákkal szemben, ismét inkább Tizianra emlékeztet. Nem ugyan tárgyaival avagy egyes formákkal és típusokkal, de a mindig igen szép tájkép kedvderítő hangulatával s annak a módjával, mint olvadnak össze az utóbbival az alakok. Művészi tekintet-

ben festményeinek ez a csoportja, amelyben a festői bájnak ismét és ismét új vonásait tükrözteti vissza, a legtökéletesebb; az ókori alakok egészen sajátjaivá váltak, képzeletének szabad alkotásai, határozott olasz vagy antik utánzásról szó sem lehet.

Ez az asszimiláló folyamat mindennél jobban bizonyítja, hogy Rubens született festő volt, aki ezt teljes elméleti belátással valósította meg. Jobban ismerte az antik világot, mint korában bárki más; a szobrok révén sok minden vált akkor hozzáférhetővé, ami a művészeket vonzotta s egyik-másik közülök a szobrászat festője lett. Rubens tisztában volt a veszedelemmel. Mint korának tükörképét, az antik szobrászatot minden modernnek fölébe helyezi, de — úgymond — határozott rajza, túlzott izmai s a kemény anyagban való éles megérzékítése, mindez minden ezt utánzó festőre romlással jár; csak az a festő fordíthatja hasznára antik tanulmányait, aki a művészet két ágának különbségeivel tisztában van. Ezeknek a feltételeknek felel meg saját művészete is. Gyakran ábrázol antik tárgyakat, már barokk stílusa is temérdek antik elemet tartalmaz s ő maga nemcsak a dekoratív részletekben, de a fő alakokban is antik motivumokat tükröztet vissza; az antik azonban sohasem lesz művészetének egész tartalmi kifejezésére elhatározó befolyással; művészeti fejlődésében nem is volt antikizáló korszak, mint a kései Ráffaelnél, vagy amint ennek hatása kései tanítványaiban nyilvánul. Minden antik motivummal szemben Rubens erős életereje az uralkodó, úgy, hogy utolsó benyomásainkat képei láttára sohasem nyügözik le antik külsőségek.

A mondottakkal kapcsolatban még bőséges mithológiai vonatkozásokkal átszőtt történelmi vagy történelmi életkép jellegű nagy festményeiről kell megemlékeznünk, melyeket Medici Mária életéről s IV. Henrik francia és I. Jakab angol király dicsőítésére festett, továbbá Ferdinand biboros infáns antverpeni bevonulása alkalmából festett diszítéseit, mindez az óriási tömegből csak a legismertebb. Rubens művészetét itt méltatlan tárgyakra s távol sem hősi események megörökítésére fordította. Embereit azon a magaslaton kellett megörökítenie, amelyen koruk szemében föltünni akartak s az apotheozis eszközei között nem kellett kicsinyes gonddal válogatnia. A korabeli viseletnek, a képmásszerű felfogásnak s a történelmi eseményeknek antik reminiszcenciákkal és könnyedén felhasznált mithológiai elemekkel való naiv egyesítése, valamint a szabad és teljesen festői stílus itt a képírást a reprezentálás legmagasabb fokán mutatja. A külső pompa súlyával az élet frissesége párosul, amivel

Rubens érdeklődésünket ébren tartja. S ami a fő, nélküle a dekoratív irányú monumentális festés — akár freskó, akár nem — amelyről egyetlen kor sem fog szívesen lemondani, minden bizonynyal kiveszett volna. Rembrandt tanítványai nem boldogultak e tekintetben. A francia festészetnek ebben a fajában Rubensnek és utódainak jelentősebb szerepük volt, mint minden itáliai hatásnak. Hogy Rubensnek a nagy formákkal s a testiség kifejezését felkaroló törekvéseivel szemben miért kellett elhanyagolnia a lelki kifejezést, erről más helyen esik szó. Itt még csak mintegy ötven tájképére utalunk, amelyek, a hollandusokkal ellentétben, szintén nagy stílusának jellemző vonásait tükröztetik vissza. Rubens itt Tizian és Correggio nyomdokain halad, ám nem mint olaszosító manirista, de mint északi ember: a hazai talaj csak nagyszerűbb vonalhatást tükröztet vissza képein. Közepes magasságú nézőpontról rendesen erdő széle tárul elénk néhány jellegzetes fával, e mellett szabad mező és igen sok ég a felhők árnyékával és napfénnyel váltakozva, majd ismét tovavonuló zivatar és szivárvány. A levegőnek ez a mozgalmassága mindenekelőtt a talaj tagozására és megelevenítésére szolgál, de egyben kiemeli az ezzel mindíg erőteljesen együttható staffage-t is, az állatokat, fogatokat, parasztlányokat és a szabadban dolgozó földmíveseket, mindent érthetően és nagyban, mert a művész minderre súlyt vet s Rubens-tájkép alakok nélkül szinte el sem képzelhető. Ezek feladata, hogy tájképi vonalművészetét a valósággal egybekapcsolják s a heroikus tájkép alakjaitól annyiban különböznek, hogy az utóbbin az emberek nem dolgoznak. A sajátkezű és a legénymunka megkülönböztetése itt nem lényeges.

Rubens való megbecsülésének kettős az akadálya. Az egyik pórias flammand vadsága s túlságosan egészséges asszonyai vörhenyes színnel teli húsos formáikkal. Ezekről Goethe már ifjúkorában így nyilatkozott: «Bizony mondom nektek, ezek az ő asszonyai voltak!» Enélkül az állati vonás nélkül azonban művészete nem volna oly életteljes s miként mások, már nem egyszer ő is csak az olasz taglejtések és északi szegletesség ki nem egyenlített kapcsolatáig vitte volna. Ezenfelül Rubens sohasem volt poéta, hanem pusztán alakító művész, aki minden formát befejez, árnyékba semmit se olvaszt vagy rejt el, mint Rembrandt. A Rembrandt nagyrabecsülésével együtt nagyra nőtt előszeretetünk a sejtelmes iránt, mintha épen ez lenne az igazi élet s a befejezett forma élettelen, szintén sokat ártott Rubensnek. *Ceci tuera cela!*

* * *

Rubens mellett magasabbra törő ideális képírás nem tudott érvényesülni, s minden, ami utána a vallásos, mithológiai vagy allegorikus festészet terén létesült, ellaposodó utánzás volt. Tanítványai jobbfajta mesteremberek s Ráffaelnek Rómában nevelt tanítványaival, vagy még a Rembrandtéivel Diepenbeeck, Cornelis Schut, Thulden Quellinus és mások össze sem hasonlíthatók. Viszont minden fejlődésre képes, ami a képmással összefügg. Ép azért az olasz iránytól meg nem tévesztett ügyes Cornelis de Vos, aki Antverpen becsületes polgárait festi, szinte Van Dijckkal is versenyezhet. De valami önálló műfaj, mint az élet- vagy a csöndéletkép, mégsem fejlődik oly könnyen ebből, mint a hollandusoknál, akiket sem stilusbeli hagyományok, sem pedig magasabbrendű doktrinák nem nyügöztek le. David Teniers főképen finom színező művész, aki különösen tájképein élénk természetérzékről tesz bizonyságot. Adriaen Brouwer tehetsége a hollandusokhoz simulva kapott korán szárnyra. Ezek után még két jó, de hollandus mértékkel mérve csak szerény utánzó következik: David Ryckaert és Craesbeeck, mindketten elsősorban figyelemre méltó színezők. Hátra van még Van Dijck, Rubens tanítványai sorában az egyetlen igazi tehetség, akit nemrégiben ismét a naphoz való viszonyában a holddal hasonlították össze s ezt a hasonlatot igen szellemesnek tartották. Mi inkább a való viszonyt ismertetjük itt pár szóval. Elhatározó befolyással volt rá, hogy nem maradt mestere főtárgyainak körében, de vallásos életképekkel s végül szinte kizárólag arcképek festésével foglalkozott. Így mintegy kiegészítette mesterét. Hogy azonban nem volt erős és eredeti tehetség, azt működésének utolsó korszaka bizonyítja, amely az arckép terén is hanyatlást mutat. Pedig minden igazán nagy művészi egyéniség értékben haláláig gyarapodik.

A hollandusok.

HOLLANDIA FESTÉSZETE, mely a déli tartományoktól való elszakadásával egy időben a flamand képírástól is függetlenítette magát, fejlődésével a XVII. századot tölti ki. Nemzeti művészetnek tarthatjuk. A hollandusok mindent festenek, amit meglátnak, vagy legalább amit látniok gyakrabban alkalmuk van. Az olaszok az emberi alakon kívül semmit. Ezeknél az eszmei koncepció az alap s az ennek kifejezésére szükséges természeti elemeket szemmel látható módon stilizálják. A látható megörökítésére törő irány s képeinek felfogása szabja meg a hollandusok realizmusát. A vallá-

sos festészetet a reformáció elnyomja s a mythológia itt senkinek sem kell; kevés kivétellel, mint például az utrechtiek, mind a kettőt mellőzik.

S így a festészetnek csak két főfaja van: az arckép és a tájkép. A tájképhez staffage is járul, az állattenyésztés hazájában természetesen állatok is s amikor ez utóbbiak szerepe túlsúlyba kerül, előttünk vannak Potter, Cuyp és mások állatképei. A régibb tájképfestők, mint Esaias van de Velde, a déliekhez hasonlóan még számos alakot is festenek, mely a tájképre elnyomó hatással van. S csak fokozatosan válik szabadabbá és tisztulttá a valódi tájkép. Avagy, ha a staffaget megtartják, Wouwermann, Berchem vagy Adriaen van de Velde munkáihoz fogható alakos tájképek keletkeznek. Az arcképfestés a testületeket ábrázoló csoportképek révén itt oly arányokat ölt, mint sehol egyebütt. Lövészeket vagy elüljárókat, az úgynevezett régenseket, kezdetben csak mellképben ábrázoló festmények már 1530-ból is maradtak ránk, tehát az e téren leghíresebb Frans Hals előtt száz évvel.

Ennek életképszerü felfogással festett képmásai szolgálnak átmenetül a voltaképeni zsánerképhez, a névtelen alakokat ábrázoló kicsiny életképhez, amely oly tömegesen készült s oly nagy változatosságot mutat Hollandiában, hogy első sorban a festészetnek ezt a faját tartjuk a hollandusokra nézve a leginkább jellemzőnek. A lényeges ezeken a festményeken a tér ábrázolása, amely festői szempontból véve a főfeladat — vagy ha a jelenet a szabadban játszódik le, a tájkép. De minden számos alakkal benépesített tájkép még nem életkép. E tekintetben a jobbfajta festők finom különbségeket mutatnak, aminthogy az arcképcsoportot is meg tudják különböztetni az életképeken csoportosított alakoktól. Az alakos kompoziciókat festő mesterek készsége ezekben az életképekben szinte teljesen kimerült.

Történelmi képeket ritkán festenek s akkor is úgy, hogy a hétköznapi élet jeleneteitől nem igen különböznek. Csak Rembrandt nem szereti a profán életképet; alakjait a bibliából meríti, de természetesen szintén az életből ragadja ki, mint arcképeinek mintáit. Igy lesz a hollandusok sorában az egyetlen ideálista s a legnagyobb poéta; mint figurális festő, külsőségeiben a legerősebb realista, ki távol áll minden az olaszoknál szinte általános formalitástól.

Az a festészet, amely közvetetlenül a természetben keresi táplálékát, nem válhatott forma- vagy stílusművészetté. Számottevő szobrászat itt nem volt. A testi formák tiszta kialakulása, a szobrá-

szat e fő principiuma s az architektonikus vonal iránt, amely a román népek kompozicióiban uralkodik, a nép lelkének itt nem volt érzéke.

Az olasz renaissance hatása Belgiumon keresztül ide is átcsap, ám zavaró sajátságait visszautasítják; ahol ezeket nem tudják legyürni, egyes művészcsoportok a nemzeti fejlődéstől távol maradva, visszaesést mutatnak. A meztelen test akadémikus tanulmányozására az igazi hollandusok szintén nem szorultak rá; ahol ez érvényesül, szintén visszafejlődésre vezet. Haarlemben 1590-től Cornelis Cornelsz fest mesterkélt históriákat természetes nagyságú ruhátlan alakokkal: az aprószentek legyilkolását, Peleust és Thetist, Ádám és Évát ábrázoló képeket; valamivel később Frans de Grebber bibliai tárgyú színpompás nagy galéria-képeket fest az olaszok modorában; mindketten igen ünnepelt művészek voltak s mégis Haarlem már akkor is az igazi hollandi festészet egyik főhelye volt. Az érseki városban, Utrechtben a mesterek a déli tartományokkal és Itáliával való összeköttetésüket fontosabbnak tartották, mint az újjászületett Hollandia nemzeti életét. Bloemart mithológiát fest és számos ruhátlan alakkal bibliai történeteket, tanítványa Utenwael: Michel Angelo a legkisebb formátumban, Gerard van Honthorst embernyi nagyságú alakjaival Caravaggio túlzásait utánozza. Mindkettőt mestere Itáliába küldte volt, Poelenburg is járt ott, aki Itáliában Elsheimerhez csatlakozott s valamennyinél ösmertebbé vált; ez számos kicsiny tájképet festett, porcellánszerüen csillogó meztelen mythologiai vagy bibliai alakokkal, jól rajzolt formákkal s kissé keresett bájjal. Ezek a korábbi időknek csak egyes helyeken érvényesülő olasz modorosságának példái. 1650 után azonban a század végéig számos más mester egyébütt is s a különböző fajokban: az arckép, életkép és tájkép terén egyaránt Rubens hatása s megújuló olasz befolyás alatt idegenszerű s a hazait módosító irányt mutat. A hollandiai figurális festők barokk jellegűek lesznek. De nem mindnyájan. Terborch és Cuyp mindvégig igazi hollandusok maradnak, holott az előbbi nemcsak Itáliában, de Madridban is járt s Tiziánon kívül Velasquezt is tanulmányozta.

A hollandiai képírás, amennyiben nem tagadta meg természetét, a történelmi festészetet nem ösmerte. Ez nem keletkezik közvetlenül a természet mintaképeinek arcképszerü ábrázolása útján, de mint Rubensnél és az olaszoknál láttuk, ideális képzeteknek a világ testi jelenségeire való művészi átvitele révén.

A természetes úton, amelyet mindenkor követtek, jutottak a hollandusok, lövészeket, elüljárókat ábrázoló nagyszabású csoport-

képeikhez, amelyek terén a fejlődés legmagasabb fokát Ravesteyn, Frans Hals, Rembrandt és Terborch képviseli s amelyek náluk a történelmi festészetet pótolják. Ha a nemzeti jellegű csoportképekben még hiányzik valami, aminek révén a szószoros értelmében véve igazi történelmi festményeknek tarthatnók ezeket. Rembrandttól ezt is megkaptuk volna, ha nemcsak azt az egyetlen megrendelést juttatják neki ebben a nemben, amelynek a meg nem értett «Ejjeli őrség» című festményt köszönhetjük. Ám másként történt. Rubens stílusa csakhamar a nagyszabású dekorativ falfestészet egész birodalmában elhatalmasodik s ahol hollandus festők Rubens tanítványaival együtt dolgoznak, mint az amsterdami városházán, a mostani királyi palotában, — ott mind áldozatai lesznek ennek a stílusnak s a határok, amelyeket az új Hollandia sajátosságainak erőteljes hangsúlyozásával művészete elé vont, mindkét részről ismét elmosódnak. Vannak hollandus, Antverpenben járt s Párisban tovább tanult festők, akiket flamand tanulótársaiktól már alig lehet megkülönböztetni.

Még Rembrandt tanítványai, Govert Flinck és Ferdinand Bol is megváltoztatja modorát, amikor az amsterdami városházán a rómaiak történetét festi óriási képeken. S ugyanígy jár Rembrandt ifjúkori barátja, Jan Livens. A legkülönösebb színben azonban Rembrandt kitünő fiatalabb tanítványa, Nikolas Maes tárul elénk. Ez kezdetben fényhatásokban gazdag, intim életképeket és egyes alakokat fest s arcképeket egyszerü hazai felfogással; később azonban, amire Antverpenben megfordult, Amsterdamban a tulajdonképeni barokk divatos arcképfestője lesz s felfogás, kifejezés, sőt színezése tekintetében is oly különböző, hogy sokáig azt hitték, két egyazon nevű, de különböző mester festette a kétféle stílű képeket. 1670-ben, amikor a nemzeti jellegü arcképfestés utolsó nagymestere, Bartholomeus van der Helst Amsterdamban meghal, már nem kétséges, hogy az idegen irány teljesen diadalra jut.

Az előkelők ízlése a hollandiai paraszt-ízlést mellőzte. Ez volt a győzők felfogása. És elég sajátságos, hogy akkor 1662-ben festette az élemedett Rembrandt «Staalmeisters» című arcképcsoportozatát, a legjobbat, amelyet ebben a nemben a hollandiai művészet általában teremtett.

Csodálatos, hogy az ország szerény területét tekintve, mily sok festő termett itt; számuk nagyobb, mint Belgiumban s nem kisebb, mint Itáliában volt a renaissance idején; a fejlődés legfelsőbb fokán nem találkozunk annyival, mint ott, a középsőn azonban inkább

többel, mint kevesebbel. S miközben Belgiumban a művészet fő-helye Antverpen és Brüsszel marad, Hollandiában számos város lesz virágzó művészeti életnek színhelye. Mint iskolák középpontjai azonban ezek nem oly nagy jelentőségűek, mint Itália nagyobb összefüggő területei sajátos faji különbségeikkel és történetükkel. A hollandus festők vándorolnak s a mester, akinek műhelyébe kerülnek, rájuk nézve nagyobb fontosságú, mint szülőföldjük. Van néhány lokális iskola is, mint Leyden, a finom kivitelű élet- és csöndéletkép, vagy Haarlem a tájkép s Frans Hals körének figurális képei tekintetében; de Amsterdamban, amely idővel mindent magához ragad, a művészetnek már nincsen helyi színezete: Bartholomeus van der Helst és Rembrandt ugyanazokat az embereket festik s mégis két egymástól teljesen elütő világot tükröztetnek vissza.

Sokkal fontosabb egyes kiváló mesterek elhatározó befolyása. Frans Hals az arckép s általában a figurális képek terén mértékadó. Rembrandt színezésbeli kezelése mint eleven áramlat a festészet összes fajait áthatja. Ám ennek a hatásnak soha sincsenek formai ismérvei, mint az olaszoknál, vagy Rubens iskolájában. Ahol ilyesmi érvényesül, mint Berchem és Poelenburg alakos tájképein, ott ez már a modorosság és hanyatlás jele.

Minthogy a hollandiai festészet nem a formákban merül ki, művészeinek eredetisége a természethez való viszonyukban s abban nyilvánul, amit ábrázolnak. A műfajok szétválása s az ebből kifolyó munkafelosztás jellemzi a hollandiai képírást. Itáliában a renaissance korában egy-egy festő mindent festett, amit kora fogalomkörével átölelt s még Rubensben is van valami ebből a sokoldalúságból.

A hollandusok speciálisták. Az egyik arcképeket, a másik tájképeket, a harmadik életképeket fest. A tájképfestők a staffaget ösmerős figurális festőkre bízzák, csak egyesek, mint Wouwerman, Cuyp, Berchem és Adriaen van der Velde értenek mindakettőhöz. Nem közönséges dolog, amikor egyik-másik életképfestő arcképeket fest s szinte kivételes, amikor egy arcképfestő, mint Terborch, életképeket is fest. Ennek a munkafelosztásnak megvolt az a jó oldala, hogy hívei a maguk nemében mindig a legjobbat nyujtották: Wouwerman festette a legjobban a lovat, Potter a teheneket, Hondecoeter a szárnyasokat. Frans Hals is specialista, mihelyst Van Dyck-kal összehasonlítjuk. Magában áll Rembrandt, aki mindenhez ért s e tekintetben valósággal fejedelem a festők körében. Ő azonban egyben az egyetlen lánglelkű művész közöttük; a többi legfel-

jebb egyes képein mutatkozik ennek. Sokan igen kiválóak művészetükben, mégis a lánglélek nyoma nélkül. Mivel már úgyis az osztályozásba fogtunk, soroljuk föl azokat, akik Rembrandt és Frans Hals mellett az első helyen állnak, mert a hollandiai művészetet a legtökéletesebben tükröztetik vissza s ezt idegen hatások ellenében mindvégig tisztán megőrizték. Ide tartoznak Jacob van Ruisdael, Potter, Terborch, Cuyp és a delfti van der Meer. Minden esetre az elsőrangú művészek tekintélyes tömege ez, főleg Belgiummal összehasonlítva, ahol a hatásával mindent lenyügöző Rubens mellett csak Van Dijck tud érvényesülni és azután Brouwer, aki azonban a hollandusokhoz pártolt át.

A hollandiai festészet művészi jellegének megállapításánál eltekintünk attól, ami tárgyi határozottságában a formákban is a legvilágosabban tünik szembe: az arcképtől. Csak az életképek és alakos tájképek nagy tömegére gondolunk, amelyben ennek a művészetnek hollandus jellegzetessége a legkönnyebben ösmerhető föl. Itt tünik föl leginkább, hogy a hollandiai festészet nem akart formai művészet lenni. A két Ostade vagy a leydeni életképfestők Dou, Steen, Metsu és mások, de sőt Terborch legtöbb képén is, aki alakjaival valamennyit felülmúlja, az alakoknak magukban véve szinte semmiféle jelentőségük nincsen. A tárgyi érdekesség vagy a képek novellisztikus éle sem jelent itt sokat, ha gondolatainkat rögtön ez a kérdés ragadja is meg, hogy mi hozta össze a képen ábrázolt embereket. Többnyire hétköznapiak is a jelenetek, amelyek azonfelül képeiken minduntalan ismétlődnek; adomaszerű éllel vagy különös elevenséggel fölfogott motivummal csak ritkán találkozunk s ebben a tekintetben épp a legkiválóbb mester közülök, Terborch a legszegényebb. A legtöbb ilynemű képpel szemben első benyomásunk ma az, hogy alakjaik nem igen elevenek, ami részben a hollandusok temperamentumával függhet össze. Mily nagy mértékben finomodhatik a lelki kifejezés, azt csak a XVIII. századbeli francia életképeken látjuk. A hollandusoknál a képek fővarázsa az általános hatásban, a térbeli elrendezésben s a színezésben rejlik. A térhatás a lényeges. Ahol ez hiányzik, ott igen egyhangúak benyomásaink, mint Frans Hals körének haarlemi csoportképein, amelyeken az alakok nem egyszer lapos fal mellett sorakoznak.

Ezen általános művészeti ideál körén belül egyesek sajátos feladatokat oldottak meg. Dou-t leginkább a kicsiny méretek jellemzik, Metsu-t a hűs nyugalom, színezésében is; Jan Steen, mint művész igen egyenlőtlen s tárgyai tekintetében a legtartalmasabb,

legkevésbbé az ebben a tekintetben Adriaen van Ostade, aki mint művész valamennyit felülmúlja. Még határozottabban érvényesülnek a tiszta művészi célok a delfti van der Meer-hez fogható szín-impresszionistáknál. A mostani festők szánakozóan nézik le a nálunk még a mult században is nagyon fölkapott életképet s inkább egyes részleteket festenek, amelyek természethűsége aztán annál nagyobb.

A régi hollandusok abban a meggyőződésben éltek, hogy nemcsak művészek számára dolgoznak s hogy a legtöbb ember érdeklődik a mindennapi élet iránt s ezt a festményeken is szívesen látja viszont. Könnyebb lett volna dolguk, ha pusztán részleteket festenek. Ezek helyett azonban külső életükről az utókorra hű és tökéletes életképeket hagytak hátra, aminőkre a mi utódaink nem számíthatnak. Egyik-másik hollandiai belsőség mai szemmel nézve, keménynek és levegőtlennek fog látszani; manapság ugyanis a levegőt oly láthatóan, szinte kézzelfoghatólag festik, hogy szilárd tárgyat észre sem veszünk benne s egész városrészek fölolvadnak a képeken visszatükröztetett közvetetlen napfényben. A hollandusoknak a való tárgyakban sokkal több örömük telt, semminthogy az *ambiente* ilyfokú túlzására vállalkozniok eszükbe jutott volna s a való életben bennünket is csak akkor bilincsel le a látni való, ha ebben szemünk még képes formákat megkülönböztetni.

Mindezek a hollandus képek rendesen «kabinett-formát» mutatnak s a mérsékelt nagyságú szobák díszítésére voltak szánva, amelyek kicsinységét a hollandusok hajófülkéikben élve, szokták meg. Paul Potter egyszer festett bikát természetes nagyságban s egyszer egy orosz juhászkutyát is. Általában azonban ilyesmi nem állott arányban a tárgy jelentőségével. A képmásokon a természetes nagyság a rendes. A tájképek többnyire kicsiny alakúak s formájuk és tartalmuk összehangolásában sok finomság érvényesül. Ez a finom érzék később, pl. Berchen vagy Jan Weenix képein az olasz irány hatása alatt elvész. A hollandusokkal ellentétben Rubens stílusának hatása alatt a brüsszeli tájképfestők az aránytalanul nagyméretű munkákat szeretik; képeik ma már csak díszítő hatással vannak ránk s minden intimitás nélkül valók.

A hollandiai arcképről, tekintve minden korra nézve örökérvényességű jelentőségét, nem szükséges sokat mondanunk. A régibb festők a fejeket gondos, fokozatos színkeveréssel erőteljesen mintázzák meg s eljárásuk a Terborch virágzása korabeli mestereknél is általános. Ez könnyen vezethetett volna egyoldalú kemény plasztikafestéshez. Frans Hals és Rembrandt állták ennek útját, az egyik

széles ecsetkezelésével, a másik a fény és árnyék játékával visszatükröztetett modellirozásával.

A hollandiai tájkép értéke nem oly vitán felül álló. Igényeink nemcsak tárgyai körét, de intenzivitását tekintve is, ma nagyobbak. Ezen a téren a XIX. század nagy haladást mutat, igazi hódításokat, amelyekkel szemben a hollandusok művészete kicsinyesnek és kezdetlegesnek látszik. Ám az úttörők érdemeiről mégsem szabad megfeledkeznünk. A bennünket környező természet iránt való érzékük tekintetében érdem dolgában elődeikkel osztozkodnak; kicsiny hazájuk szerény bájairól azonban önálló jelentőségű tájképeiken ők adnak először tisztult benyomásokat. Hogy ebben nem merő másolás nyilvánult, hanem mélyebb, lelkesebb felfogás, amelyet a nézővel is képesek közölni, ezt értékük erős különbségeiben érezzük. A haarlemi Wynauts például ügyes másoló s legjobb képei — a korábbiak, mert a későbbieken manirista — sem tükröztetnek vissza egyebet, mint mintáik szolgai másolatát.

Egész másként fest Ruisdael. Jól tudjuk, hogy ezzel a névvel szinte elválaszthatatlanul egybeforrt a «hangulat» fogalma, amivel minden valamire való hollandiai tájképen találkozunk. A Haarlem vidékén élő emberek az északi germánoknál ritka finom érzéket tanusítottak a természet iránt s ennek kifejezése tájképfestőik szemében is fontosabb volt, mint a természet ismeretének helyessége, ami nem egy modern festőnél a fő.

A fák tipusainak jellemzésében könnyű többre vinni, mint amennyit Ruisdael elért; ő azonban annyival is megelégedett. Továbbá mindnyájan tudjuk, hogy a hold sarlója sohasem jelenik meg a nyugati égbolton, esti tájképen mégsem fogja ez senkinek hangulatát megzavarni, ha ott találja. A hollandusok is úgy gondolkodtak, hogy nem természettudósok és geografusok számára festenek. Azt sem igen tudták volna felfogni ésszel, hogy modern szemmel nézve, a tájkép staffage nélkül a leghatásosabb; jól tudták, hogy mily nagy a varázsa az élettelen keretében mozgó alakoknak a térhatás művészi kidomborítása s gondolataink fölkeltése tekintetében. Ruisdael-hez hasonlóan valamennyien ismerték tájképeiken az elhagyatott vidék értékét, mert különben nem tudtak volna a régiek alaksokaságától megszabadulni; ám tájat teljesen emberek nélkül, amihez csak a hegymászó vagy léghajós szokott hozzá, nem igen tudtak volna elképzelni. Még természet után készült vázlatos tanulmányaikon is megtaláljuk a staffaget jelezve. A modern festőknek jobb dolguk van, nincs szükségük többé, hogy

az alakok rajzolásához is értsenek. A mai igényekkel szemben a hollandus tájképek azonfelül általában igen sötéteknek tűnnek föl, még pedig nemcsak azért, mert idők folyamán megbarnultak. Ezt azzal szokás magyarázni, hogy ezeket a tájképeket a műteremben festették, ami a delfti Van der Meer Delft városát ábrázoló festményéről is áll, amelyen mégis igen sok a fény.

Bizonyos, hogy ennek oka mélyebben rejlik. Az erősebb árnyékokkal mindannak, amit ezeken a képeken visszatükröztetni akartak, több erőt és határozottabb formákat kölcsönöztek s a természettel, mint a fény nagymesterével józan ésszel senki sem akart versenyre kelni.

Ellenkezőleg Ruisdael tájképeinek méla kedve természetszerűleg is a fény tompítását tette szükségessé. Szóval a mindent feltáró fény a keresett hangulat elérésének csak akadálya lett volna. Ugyanígy áll a dolog a színezéssel is. A hollandiai tájképeken általában kevés a lokális szín. Ennek oka legkevésbbé sem a hollandiai égboltban rejlik. Goyen kevés árnyalattal rendkívül sokat ér el, amikor például napfényben csöndes vizet fest s ő általában a pozitiv színek közül jóformán csak a zölddel él. Gondoljunk csak az 1650 után Amsterdamban határozottan úgynevezett «barnánfestők»-re, akik közül a legösmertebb Van der Neer, a holdvilágfestő s Everdingen, a norvég hegyek festője volt; gondoljunk végül a nagy Rembrandtra, aki akkor Amsterdamban élt s minden tájképet barna és sárga színnel festhetett s akkor nyilvánvaló lesz, hogy itt öntudatos doktrinával van dolgunk. Hobbema, az utolsó nagy hollandus tájképíró szintén barnán fest. Azt is mondhatjuk, hogy mindabból, ami ezeket jellemzi, Rembrandt vonta le a konzekvenciákat a legélesebben.

Rembrandt általánosan ösmert művészi nagyságát méltatni ezen a helyen fölöslegesnek látszik. Mostanában ő a legnépszerűbb az összes régi mesterek sorában s méltán. De azért nem kell nyilvánvaló monstruozitásokat, aminőket az ő művészetében is találunk, remekműveknek elhíresztelnünk.

Ezzel szemben még szót kell ejtenünk a szerényebb mellékes műfajokról, amelyeket a hollandusok, mint minden láthatónak az ábrázolói, teremtettek. Virág- és gyümölcsképek, terített asztalok s halas polcok ábrázolásában mindmáig senki sem múlta őket felül. Az építészeti festésben a Berckheyde testvérek és Jan van der Heyden homlokzatképei mögötte maradnak Emanuel de Witte templomi belsőségeinek.

A tenger festését illetőleg ma mások igényeink. Mindezeket a műfajokat Németalföld déli részének mesterei is fölkarolták.

A SPANYOLOK.



SPANYOLOKBAN NEM VOLT MEG az a nemzeti jellegű művészeti tehetség, amelyet a görögöknek, olaszoknak, a németalföldieknek és hollandusoknak szoktunk tulajdonítani. A középkorban az ide átültetett mór kultura túlsúlyban volt a hazai fölött s ez a művészetben épp a képszerűt fojtotta el, a díszítésben pedig a spanyolok teljességgel az arabok tanítványai voltak. Amikor később oltárokra és oltárképekre volt szükségük, ilyeneket Itáliában és Németalföldön rendeltek meg. Mindkét ország számos művésze Spanyolországban is dolgozott s az itt élőkre hatással is volt; mégsem találkozunk ezek sorában Riberáig, aki nem tiszta spanyol, nagyobb tehetséggel, csak a képírás egyes fajait felkaroló művészcsoportokkal. Az egész régibb festészetre nézve már az is jellemző, hogy mindenkor hazája határai közé elrekesztve maradt: rúgói külföldi eredetüek, de vissza nem ád semmit, semmiféle más művészet nem táplálkozott belőle, mert csak Spanyolországban vehették hasznát s csakis a spanyolok értették meg. Ez a művészet még a spanyol irodalomnál is egyoldalúbb. Tárgyainak köre a szent képekre s az arcképre szorítkozik; a profán alakos képet csak annyiban karolják föl, amenynyiben képmásjellegű; a tájkép hiányzik. A napfényes Andaluziában, amelynek fővárosa a mór-csúcsíves Sevilla s a még délibb Granadában termett a legtöbb festő. Néhányan Madridba költöznek a király udvarába. II. Fülöp, apjához hasonlóan nagy barátja a művészetnek, főleg Tiziannak. Uralkodása alatt már két spanyol udvari festőt is ismerünk. Coello arcképeket fest az utrechti Antonis Mor modorában, akit utánoz; természethű, de száraz és kemény s minden hízelgés nélkül fest. A ruha, fegyverzet és ékszer igen részletezett, a színezés általában halvány szürke, a lelki kifejezés tartózkodó és hideg, ódonszerű és merev, felfogásunk szerint szinte élettelen. A spanyol ízlésnek ez megfelelt és Coello vagyont és hírt szerzett a legmagasabb köröket ábrázoló festményeivel. Az «isteni»

Morales csak vallásos képeket festett, gyakran félalakban, sovány testformákkal s erősen hangsúlyozott fájdalmas arcvonásokkal.

Innentől kezdve a XVII. századig fejlődik a spanyolok egyhangú, erős nemzeti vonásokat mutató, nemcsak vallásos, de szigorúan egyházias jellegű festészete. Külsőleg ezt éles konturok jellemzik, továbbá fafaragványokra emlékeztető kemény formák, setét árnyékok és erőteljes, általános hatásukban hideg, simán és keményen kezelt színek. A fejlődés új korszakát két sevillai készíti elő. Roélas, Zurbaran mestere, Velencében Tintoretto tanítványa volt. Sok szeplőtelen fogantatást fest, mint később Murillo (az olaszok inkább Mária mennybemenetelét festették); de sok népes kompoziciót is. Herrera, Velasquez mestere, új, szélesebb technikát mutat. Főművei abba az időbe esnek, amikor tanítványa és Murillo már önállóan dolgozik. Mindkettőnek vállain emelkedett a sevillai Zurbaran, aki Velasquezzel egykorú s rangban általában mint a harmadik szerepel a spanyol festők sorában. Városának szerzetes életét örökíti meg, a cellák világát, de távolról sem oly barátságosan, sőt néha derüsen, mint olykor Murillo, de borzalmas komolysággal. Sevillai szerzetes-típusokat ábrázoló képeit ünnepélyes nagyszerűség s pompásan ragyogó szinek jellemzik, mintáit szigorúan követő realizmus minden költői emelkedettség nélkül, amelyet kizárólag Murillo tükröztetett vissza s a természet közvetetlensége nélkül is, mely ismét Velasquezt tette a realisztikus festők sorában a legnagyobbá. Csak ennek a két nagy mesternek kedvéért érdeklődünk még általában a régibb spanyol festészet iránt; a faji korlátozottságból, a spanyol következetesség túlságos mértékéből az ő lánglelkük ragadta ki. Lényegükben véve nagyon különböznek egymástól; úgy hogy szinte össze sem hasonlíthatók; az egyik a spanyol büszkeséget, a másik az áhitatot tükrözteti vissza, ám legmagasztosabb átszellemülésében. S a néző mégsem kerülheti ki, hogy festményeikkel szemben összehasonlításokat ne tegyen. Akinek számára a művészet annak a megtestesítője, amit szeme a valóságban nem láthat, annak Murillo lesz kedvesebb. Aki a látható élet részleteinek a lehetőségig valószerű visszatükröztetését keresi a művészetben, ennek szemében Velasquez lesz a nagyobb mester.

NÉMET FESTŐK ÉS GRAFIKUSOK.



NÉMET FESTÉSZET képviselői, amennyiben általánosan ismeretesek s nemcsak a műtörténetírót érdeklik: Holbein, aki pusztán ifjú éveit töltötte el Németországban s Dürer, ki voltaképen nem volt festő. S ahol a festők hiányzanak vagy hozzáférhetetlenek, ezek helyett a «grafikus« jelentkezik. Így a XV. században Schongauer, a XVI. században Burgkmair, Dürer és tanítványai s Cranach. S még jóval később is, miközben a reformáció és a harminc éves háború a művészet történetét itt megszakítja, a XVIII. században, amikor az európai festészet élén a franciák állnak, Németországban voltaképen Chodowiecki, a kedélyes könyvillusztrátor a legkiválóbb művész.

Ez minden bizonnyal elszomorító arra nézve, akinek a német festészetről szólania kell, de nincs másként. Hadd álljon itt mindenek előtt a következő egyéni vallomás. Ifjúságomban ugyancsak sokat erőlködtem, hogy a régi német mesterek együgyű bensőségét megszeressem. Jobban ismertem őket, mint az olaszokat, holott már Itáliában is jártam; apró utazásaim közben mindenütt megragadtam az alkalmat, hogy munkáikat, gyakran még eredeti helyükön fölkeressem s szinte kötelességemnek tartottam, hogy hazám művészetét ismerjem. Útbaigazítóim a kitünő Waagen komoly és tárgyilagos könyvei voltak, aki egyébként is jóakaró pártfogóm volt, Woltmann Alfréddal is megismerkedtem, aki akkor írta Holbeinról első kötetét; megértem mint szállították le Cranach értékét, mint került Grünewald a helyére s mint fedezték föl Hans Baldungot. Ily benyomások hatása alatt arra a meggyőződésre jutottam, hogy a régi német festészet minden szemmel látható egyenetlensége ellenére nagyobb tartalmi mélységével a külsőségeiben nagyszerűbb olasz festészettel is kiállja az összehasonlítást. Valahányszor azonban a műveltség minden ágában engem felülmuló emberekkel, akik koruk művészeti közvéleményét is képviselték, képtárakban találkoztam, mindinkább azt tapasztaltam, hogy elméletileg álláspontomat meg tudom ugyan védelmezni, másokat azonban nincs módomban szá-

mára megnyerni. Ellenfeleim nem műtörténetírók vagy úgynevezett műértők voltak (akikkel utóvégre mindenben meg lehet egyezni), de műbarátok, a semmiféle elmélettől sem befolyásolt természetes művészi ízlés képviselői. Ezek már nem állottak a régibb nemzedék körében általános klasszicisztikus ízlésnek hatása alatt, amely az antikon kívül csak az olasz művészetet becsülte meg. A hollandusokat is szerették, sőt a régi németalföldiekkel is könnyen meg tudtak barátkozni s a festői hatás iránt természetes érzékük volt. Ezt a legjobb értelemben vett *vox populi*-t nem lehetett figyelmen kívül hagynom. A német festészetben mindenfelé fogyatkozásokat és zavaró vonásokat találtak. Holbein arcképei kiválóak, bár nem egy könynyen gyujtanak lelkesedésre, Dürer is nagy név, akinek művészetét nem tesszük kérdésessé. Ám tovább visszafelé s a kettő körében, itt rejlenek a kérdések, amelyekkel az alábbiakban foglalkozunk s ezzel a vallomást befejezhetjük.

Mindnyájan tudjuk, hogy mit adott nekünk a XV. században Itália és Németalföld. Hogy fest ebben az időben Németország? A kölni iskola zárkózott életet él és saját körén kívül befolyást nem gyakorolva voltaképeni fejlődés nélkül a XVI. századba nyúlik át; a Rajna felső vidékén, Sváb- és Frankföldön a vallásos festészetnek külső ismertető jeleknél fogva összefüggő területe tárul elénk, mely a tájképben különbségeket mutat s németalföldi hatás alatt fokozatosan fejlődik. Ez a hatás volt az egyedüli, amellyel szemben Németország akkor nem zárkózott el. Képírása azonban túlnyomó részben kézmíves munka jellegű festményekből áll s a kolmári Schongauer-től eltekintve egyetlen határozott művészi egyéniséget sem tud fölmutatni. S míg az olasz festészet kezdettől fogva mutatja azt a nagyszerű vonást, amely Itália hatalmasan fellendülő városainak életét is jellemzi, amiből a németalföldi művészetben is érvényesül valami, addig Németországban az oltárfaragás népies művészete az uralkodó, amelyben a festőnek az oltárszárnyakon csak másodrendű szerep jut. Ez az oltárfaragás igen fejlett kézi ügyességet mutat s ötletekben és gondolatokban sem szegény. S ami a jellemző kifejezését illeti, valamint az emberi test egyes formáinak ismeretét, ebben a tekintetben egyik-másik nürnbergi festő ügyesebb, mint a németalföldiek, akik a színezésben csakhamar mesterek lesznek; ám a szabadabb felfogás, amely a formák fölött való uralkodáson alapszik, miként kezdettől fogva, ellentétben az olaszokkal, most is hiányzik. Az olasz mesterek, részben az antik segítségével, ezt a szabad felfogást a természetből merítették.

A németeknek régi művészetük, a csúcsíveskori, nem tehetett hasonló szolgálatokat. Egyes nagyszerű formájú templomi kőfaragványok alkalmasak lettek volna ugyanerre; de ezek elavult dolgok voltak, amelyek felé már nem fordultak oly eleven érdeklődéssel s amelyek a gótikus emlékek tömegében elvesztek. Ez utóbbi mintaképei pedig általában minden művészetnek csak akadályáúl szolgálhattak. A kései csúcsíves építészet formáihoz a legaprólékosabb ékítményekig szívósan ragaszkodtak; az alakok formáit is ezeknek megfelelően alakították s a képfaragókat e tekintetben a festők is utánozták. Az olasz festőknek egy sajátos és jelentős szobrászat alkotásai szolgáltak mintaképül. A német szárnyasoltárok szobrászai a festőknek nem nyújthattak ilyeneket. Még később is, amikor a szobrok sajátos értéket mutatnak, a festők a szobrászokat megelőzve haladnak a maguk útján. Oly teremtő jellegű szobrászokat megelőzve haladnak a maguk útján. Oly teremtő jellegű szobrászat, amely a festészetnek útmutatóúl szolgált volna, Németországban egyáltalában sohasem volt.

Az oltárok szárnyain a festmények a Svábföldön, névszerint Ulm-ban a leggyakoriabbak. Lucas Moser-nek korai, Magdolnát, Mártát és Lázárt ábrázoló tiefenbronni festményei (1431) azért érdekesek, mert olyan lokális jellegű művészetnek példái, amely minden külső segítség nélkül már elég eleven egyénítést mutat s a részletekben már szerény realizmus visszatükröztetésére is vállalkozik. Jóval kézzelfoghatóbban tanuskodik erről az allgaui Hans Multscher, aki Ulmban dolgozott, berlini paszió-képein; ezt újabban fedezték föl s mint német realistát dicsérik. Kurtára szabott arányokban ábrázolt, rikító színű alakok tolongnak itt egymás hátán, emelik karjaikat s vágnak torzképeket. Népies művészet ez, minden magasabb rendű törekvés híján. Sokkal finomabb az 1435-től kezdve Bázelben tevékeny rottweili Konrad Witz. Rajza gondos, fényhatásokkal egybeolvadó színei jók, távlati mesterkedésekre is vállalkozik. Németalföld festészetének hatása szembetűnő. De sajátos jellemző vonása szépérzéke; nyilvánvaló, hogy művész akar lenni s nem pusztán falusi festő. Ez szintén újonnan fölfedezett mester, akit Grünewaldig az egyetlen német koloristának tartanak, ami nem sokat jelent Konrad Witzre vonatkozólag.

A németalföldi hatást, mely egyre erősebb, főkép Rogier van der Weyden, később Dirck Bouts képei is terjesztik. A Tauber melletti Rothenburgból származó Herlin többnyire Nördlingenben dolgozott, ahol főművei, 1462-től fogva, ma is láthatók. Mintája

Rogier. Szorgalmasan komponál s különösen építészeti keretbe állított csoportozatainak bizonyos nagyszerű és ünnepélyes vonást tud kölcsönözni, az elrendezés azonban merev s a karcsú, szűkvállú, hosszú kezű alakok sem élnek igazán. Színei jók, de formái kemények, mint a fafaragványok. Rogier németalföldi követőjétől, az igazi festőtől Memlingtől nagy űr választja el. A legjobb benne az, hogy sajátos, helyi tipust igyekszik elérni: keskeny, komoly arcokat fest, széles orral s éles metszésű szemekkel. Az arcok azonban csak tipikusak s a képmásszerű tartalom, amelynek a németalföldi festészet elevenségét köszönheti, hiányzik. Ezeknek a helyeknek kicsinyes világában arcképfestés nem tudott fejlődni. Valamivel sokoldalúbbnak látszik kortársa Hans Schüchlin, aki Ulmban Zeitblom mestere lett s aztán ezzel közösen dolgozott egyes oltárokon; főműve Krisztus gyermekségét és kínszenvedését ábrázoló nyolc szárnykép egy 1469-ből való tiefenbronni oltáron. Ezeken különböző hatások érvényesülnek. A mozdulatokban és a ruharedőzésben nagyobb elevenségre törekszik s tájképein némi térhatásokra is, de ebben a tekintetben az egykori németalföldiekkel nem szabad őt összehasonlítani. Az ulmi Bartholomäus Zeitblom, a svábföld büszkesége 1518-ig számos festett oltárszárnyat hagyott ránk; a legtöbb Stuttgartban látható. Ezek színezésük szabad harmonikus és önálló hatásával tünnek föl. Szelíd alakjai, csendes és kedves arcukkal s jól rajzolt, gyöngéd mozdulatú kezeikkel, nyugodt redőkben aláomló bő ruhájukban magukban véve mindenkor gyöngéd, inkább bensőséges, mint ünnepélyes hatást gyakorolnak. Ebből a passziv belső életből azonban az alakok még akkor sem, ha mozognak, nem tudnak kibontakozni. Egyformán állanak helyükön, a németalföldiek arcképszerű valószerűségétől egészen távol esnek, az 1491 óta már halott Schongauer mélyrehatóbb jellemzéséből sem mutatnak semmit s ez ilyformán Zeitblomra szintén nem volt hatással. Képességei az egyszerű vallásos képek ábrázolására kielégítők voltak, a német festészet további fejlődésének rugói gyanánt azonban nem szolgálhattak.

A frank vidékeken a festők a szobrászokhoz hasonlóan kifejezésteljesebbek és egyénibbek. Színezésük elevenebb, gyakran rikító, formáik kidolgozása részletezőbb, mozdulataik erőteljesebbek, csoportosításuk módja is változatosabb és sokféle hatás visszatükröztetésére alkalmas. A leginkább ösmert közülük Wohlgemut, Dürer mestere, aki Herlin-nel egyidőben honosítja meg Németországban a németalföldiek természethűségét és színezését s a szárnyasoltárok készítésével foglalkozó legnépesebb műhely élén áll.

A szárnyképek értéke igen különböző, aszerint, amint ezek korábban vagy későbben, gondosan avagy gyári módon készültek. Wohlgemut rajza azonban mindig durva s színezése tarka; ízlése kevesebb, de több sajátos életet tükröztet vissza, mint az egyhangú Herlin. Nyers felfogása feltünést keltett. Tipusainak és ruháinak hazai jellege akkor újszerü volt; a tájképnek is nagyobb szerepet juttatott s vázákba tűzött virágokat fűzött ehhez, továbbá az előtérben virító növényeket, valamint madarakat és bogarakat, ami ma jóformán egyedüli gyönyörűségünk képein.

1465 körül, amikor Wohlgemut első nagyobb szárnyas oltárával elkészült, Kolmár városában egy másik realista rettenetesen torzított passzió-képeket festett, tagbaszakadt alakokkal, vastag torzképű fejekkel: Kaspar Isenmann volt ez, akinek segédje németalföldi volt s aki Herlin iskolás utánzásával ellentétben önálló koncepciókat festett, nyersen és burleszk módon, mint farsangi maskarás meneteket. Schongauer akkor még gyermek volt. Hozzá képest az eddig felsoroltak mind kontárok, helyi jelentőségü festők, akik ma már csak azért méltók figyelemre, mert az elsők voltak. Viszont Schongauer rézmetszetei már életében mindenfelé, Magyarországon is elterjedtek s a festőknek mintákul szolgáltak és koncepcióik gazdagságával mindmáig művészi hatásúak. Mindenekelőtt hazáját jellemző elemeket látunk alkotásain, egy-két németesen szegletes, fanyar vonást, de egyben valami kedves bensőségest is, szinte bizonyos vonalszépséget, mint aminőt a svábok, nevezetesen Zeitblom mutatnak.

Ezektől az alakok, az arckifejezés, a ruharedőzés és kompozició tekintetében idegenszerü tipus különbözteti meg, amely a németalföldiekre utal, néha határozottan Rogierre, akit mesterének tartanak. Képeinek általános hatása szinte inkább németalföldi, mint német, asszonyi tipusai néha Memlingre emlékeztetnek, ám sokban elüt a németalföldiektől is; így passzióképei mozgalmasságával, a még gyakrabban felmerülő meztelen alakokkal, amelyek soványak és báj nélkül szűkölködnek, néha formáikban is értelmetlenek, aminthogy ruháinak redőzése is élesebb és gyűröttebb. A tájképet rendesen csak jelzi, nincs ehhez érzéke s Dürer mélységes, hangulatos hátterei még hiányzanak nála; az emberi alak s a kompozició iránt van érzéke, a számos tárggyal teli tér iránt azonban még nincs.

Jellemének alapvonása a természetesség, ünnepélyes nagyságra vagy ideális magaslatra nem törekszik, másrészt távol maradt min-

dentől, ami durva s képein bizonyos bensőséges finomultság szinte magától érvényesül. Metszeteinek fekete és fehér színével a festőkkel versenyezve, minden formát határozottan tükröztet vissza s ezek megmintázásának a világosság felé vont vonalakkal ügyes felülethatást kölcsönöz. Ez a kiváló művész, mint rézmetsző, tökéletesen kimerítette egyéniségét, kevés számmal ránk maradt festményei jobbak ugyan, mint másoké, de festői vonásokat a németalföldiek modorában csak egy mutat igazán, az elzászi idillt, a szent családot ábrázoló képe Bécsben. A XV. századbeli német festészetnek ez bizonyára szerény végeredménye.

A XVI. század közeledtével kezdődik az idősebb Hans Holbein, a nagy arcképfestő apjának jóval jelentősebb festői működése s a Burgkmair-é. Ezt fejlődésében északitáliai hatás segíti elő, amely Burgkmairon nyilvánul a legerősebben; képein találjuk a legtöbb renaissance-ékítményt s velencei mintaképeire is ráismerünk művein, míg viszont az idősebb Holbein a kései csúcsíves építészet ékítményes formáihoz még sokáig ragaszkodik s az új kifejezésmódban is csak apránként válik otthonossá. Az idősebb Holbein alighanem fogékony, lágy természet volt, képein igen kedves részleteket láthatunk: nőies bájt, virágokat s élettelen tárgyakat; a festői iránt is van érzéke s a technikában iskolázott; szinte meglátszik rajta, mily könnyen dolgozott. Ehhez járul még képmásszerű elevensége, amely sváb elődeiből hiányzott.

Tudvalevő dolog, hogy pompás fejeket ábrázoló rajzok is maradtak ránk tőle. Ezek jellemzik leginkább művészetét s festményein is a fejek a legjobb részletek. Ezzel szemben a kompozicióban nagyon is esetlen. Minél tartalmasabbnak kellene festményeinek lenniök, annál kevésbbé áttekinthetők s annál nyugtalanabbak. Drámai felfogás helyett csak silány összefoglalást nyujt, elrendezésbeli fogyatkozásai a jelentősebb képszerű hatást lehetetlenné teszik. Ha továbbá azt nézzük, mily biztonsággal mozognak az alakok Schongauer metszetein, használják tagjaikat, Holbein ezekkel összehasonlítva, határozott elnagyolást, a kifejezésben elmosódó hanyagságot mutat. A renaissance-formák meghonosításában Burgkmairnál kisebbek érdemei s a festői feladatok sajátos körén belül, az alakok megmintázása s a vonal és légtávlat segítségével való téralkotás tekintetében semmit sem ért el. Nem volt úttörő, hanem csak művészi mesterember s mert nem volt erős tehetség, működése végén hanyatlásnak is indult. A valamivel fiatalabb Burgkmair mérhetetlenül erősebb, élesebben rajzolt alakjaiban férfiasabb, erőteljes

kifejezésre törekszik; azonfelül vonaltávlattal, fényhatásokkal s különösen szép tájképi hátterekkel a téralkotáshoz is ért. A polgári módon egyszerű Holbeinnal ellentétben magasabbra törő lendületet mutat; szereti a palotaszerű házakat s ájtatos szentjei mellé világias hatású alakokat és páncélos lovagokat állít; a lovagi romantika stílusában örökítette meg metszetek sorozatával pártfogója, Miksa császár tetteit is. Rajzbeli iskolázottsága, mely az idősebb Holbeinnál hiányzott, tökéletes grafikussá tette. Színezése erejével s poetikus tartalmával régibb kortársait messze felülmúlja. Mint festő azonban mégsem éri el olasz mintaképeinek szabadabb, olvadékonyabb stílusát; képein mindig érvényesül valami merevség és elfogultság, nemcsak nagyobb kompoziciója, de a Madonnát vagy a szent családot ábrázoló kisebb festményein is, amelyeken a figurális rész a tájképinek és építészetinek is mindig mögötte marad. A velencei színesen gondolkodik és alkot; a német festő, mintha akadályokkal küzdene, amikor koncepcióit színekbe ülteti át. A «grafikus» Burgkmair nincs ránk ily hatással. Itt minden szabadon és könnyedén érvényesül; a koncepció és kivitel egy. Képességeiről itt egész más fogalmat nyujt, mint festményein; ezen a téren igazán a német korai renaissance mestere. A fojtogató halált ábrázoló chiaroscuro fametszetéhez fogható lapnál különb nem kerülhetett volna ki velencei mester keze alól sem. Burgkmair 1531-ben halt meg. Az idősebb Holbein már pár évvel előbb. Sok nem igen következik többé utánuk.

Könnyebben, mint Burgkmair, találta meg ideálját az idegen formanyelvben az ulmi Martin Schaffner, de idegenszerűen is festett. Olasz képek hatását tükrözteti vissza festményein, sőt Itáliában is megfordult. A külsőségek, épületek s ruhák mind mesteriek, színezésükben gazdag hatásúak és ragyogók, képei általános hatása derűs és ünnepies. Lélek azonban nincsen munkáiban. A szentek alakjai színpadiasak és sajátos élet nélkül szűkölködnek. Amberger, aki ismét augsburgi, vallásos képein szintén az olaszok utánzója, de sajátos érték nélkül. Jelentőségét kizárólag jó arcképeinek köszönheti, amelyeknek az idegen formák nem árthattak, mert a képmásszerű szorosan a természethez kötötte.

Immár Nürenbergre és Dürerre térhetünk át, aki Burgkmairral szinte teljesen egykorú.

Nürnberg művészetével annyiban múlta felül Augsburgot, hogy számottevő szobrászata is volt, még pedig nemcsak fafaragása, de figurális kőszobrászata, főleg azonban ércöntése is, amely Peter

Vischer-rel a XVI. század első évtizedeiben a renaissance-stílusba csap át.

Vischer Sebaldus-sírjának java apostolai s az innsbrucki Miksa-síremlék Arthurt és Theodorichet ábrázoló szobrai, mint német tipusok, megfelelnek az olasz virágzó renaissancenak; hogy mind a két lovag jellemét tekintve német, ezt a hozzá igen hasonló, valamivel korábban festett, kissé még esetlenül merev Paumgärtner testvérpár bizonyítja Dürer szárnyasoltárán Münchenben és Cranach szent Györgyöt ábrázoló fametszete. Határozottan és öntudatosan találta meg tehát a nürnbergi szobrász stílusát, amelyet művészetében fölhasználhatott. Épp ily öntudatosan követték egykor a firenzei festők a korai renaissance szobrászait.

Lehet, hogy a festők Nürnbergben is hasonló hasznot merítettek volna a szobrászatból, ha ez korábban kezd fejlődni. Igy azonban egész más módon gyarapodik.

Ugyanakkor, amidőn Németalföldön színekben gazdag képeket kezdtek festeni, Németországban megindul a könyvnyomtatás s a könyvek díszítésére szolgáló képek sokszorosító eljárásait a fa- és rézmetszetet fedezik föl, melynek alkotásai kevésbbé pompásak, de könnyebben és gyorsabban s jóval szélesebb körök számára hozzáférhetően állíthatók elő. A németek érdeklődése mindenkor inkább a tanulás s az okulást nyujtó hasznos találmányok felé irányult, mint a külső megjelenésükben fényes jelenségek felé, amelyek a magasabbrendű művészeti törekvések céljai.

Minthogy a festészet elsősorban nem szép formákra törekszik, de általánosan érthető gondolatokat akar kifejezni, megmaradt népszerű alapján. A nép számára dolgoztak a könyvnyomtatók, akik egyben a renaissance-formákat is meghonosították. Épp úgy dolgoztak a fametszők is a nép számára s Burgkmairhoz fogható festők nemcsak képeket rajzoltak fára, de díszítő formákat, kezdőbetüket és szegélydíszítményeket is.

Ezek a feladatok bizonyos tekintetben jó hatással voltak a festőkre, amennyiben a népiesség maradt ezután is művészetük igazi talaja; festményeikbe azonban ily módon valami felemás hatás is került, amint ezt már Burgkmair művészetében is láttuk. A nagyszerű vonás és egységes jelleg, amely a jóval előkelőbb olasz festészetet jellemzi — ez előkelőbb közönség számára is dolgozott — nem igen akart mutatkozni. S a német festők igazi német szorgalommal az építészeti ékítmények elsajátítására törekedtek, amelyek pedig a renaissance-festészet stílusának nem lényeges sajátságai.

Az egészet átölelő széles látókör hiányzott náluk. Festményeik, amennyiben nem egyes alakokat ábrázolnak, de nagyobb kompoziciókat, mindenkor visszatükröztetnek valamit az illusztrációknak érthetőségre törekvő túltömöttségéből, amelyek, mert éppen mindent el akarnak mondani, nagyszerű benyomás fölkeltésére nem egykönnyen alkalmasak.

Ehelyett a német sokszorosító művészet metszeteken s könyvekben az ötletek és művészi szempontból értékes gondolatok akkora gazdagságát mutatja, amellyel Németalföld egész képírása sem tud versenyezni.

Albrecht Dürer mesteri rajzoló készsége a legpompásabban Miksa császár imakönyvének szegélydíszítményein érvényesül. Az ékítmény itt nem gótikus, nem is antikizáló, mint az olasz renaissance groteszk díszítése; régi északi ékítményekből kiindulva, kalligrafikus vonalakból, szalagokból, indákból áll; ám modern természetérzék hatja át a régi formákat s teszi elevenebbekké levelekkel, gyümölcsgerezdekkel, pompásan rajzolt csúszó-mászó állatokkal, bogarakkal és nagy madarakkal, amelyek a cikornyák, ékítmények és maszkok közé surrantak. Az imádságos könyv szövegét pezsgő elevenséggel teljes alakos kompoziciók érzékítik meg, végtelenül bájos tréfákkal parodizálva a könyv vallásos tartalmát. Az imádságos könyvet találóan hasonlíthatjuk össze Ráffael iskolájának egykorú vatikáni loggiáival. Itáliában palotákat, Németországban könyveket díszítenek.

Művészetének tartalmát s lelki elmélyedését tekintve, nagy fametszeteinek nagyobb a jelentőségük; ezek s a rézmetszetek jelentik számunkra túlnyomóan Dürer egész művészetét. A korai Apokalypsis túláradó leleménnyel ábrázol képben nem ábrázolható dolgokat is, amelyeket csak fárasztó magyarázatok árán érthető szimbolikával lehet kifejezni. Alakokkal és csoportokkal zsúfoltan összefüggő kompoziciót nem mutathat; az ábrázolás súlypontja egyes jelenetekre esik, amelyek magukban véve bizvást különálló képek lehetnének. Fejtegetéseink céljának szempontjából véve az a fő, hogy ezt a stílust a festészetbe átültetni nem lehetett. Inkább képszerű a hatása a nagy és a kis passiónak (ez utóbbinak különösen alakjai kisebb száma miatt) és Mária életének.

Ebből a két ciklusból a festők már jóval előtte is merítették tárgyaikat, az olaszok és németalföldiek főleg Mária életéből, a németek a passióból s mind a kettőt Giottón kezdve, a német passió és Mária oltárokig már gyakran egész képsorozatok festésére is fölhasználták; Dürer mégis egész újat nyujt. Ez a passióban, a mé-

lyebb kifejezésben, a páthosz helyesebb fokozásában s az egyes jeleneteknek főmotivumaik szerint való élesebb kidolgozásában nyilvánul.

Mária életét azzal tette elevenebbé s valószerűbbé, hogy a vallásos jelleget szinte teljesen mellőzi s az alakokat a hazájabeli környezetben, hazai talajon tárja elénk s míg a passióban az alakok jelentősége szinte kizárólagos, Mária életében a szobabelsőségeknek s a tájképeknek nagyobb a szerepük; egészben véve otthonos, idilli hatást kelt ezekkel s hangulatukból az alakokon is visszatükröztet egyet-mást, amelyek kicsiny méreteikkel staffage-szerűen érvényesülnek környezetükben. A hatás itt ritkán nyilvánul a magasabbrendű művésziesebb kompozicióban vagy az épületek és alakok egyes nagyobbszerű formáiban; varázsa a tárgyakban és abban rejlik, amit ezekről a legérthetőbb egyszerűséggel mesél s ez utóbbi nem egyszer a művészet netovábbja. Kérdés most már, mint válik lehetségessé a metszetek festői stílusa?

Dürer előtt a fametszet lényegében véve vonalas rajz volt. A körvonalakon kívül a rajz, a fény és árnyék hatásából, a színezést pótló fehér és fekete színből csak annyit tükröztetett vissza, amennyire ezt a fadúcba formákat vágó kés lehetségessé tette. Mély hátterek s a lelki kifejezés finomabb különbségei azonban, amelyeket a rézmetszet tudott visszatükröztetni, itt elérhetetlenek voltak, különben a technikában gyökerező egyszerű stílussal szakítani kellett volna. A fametszet akkoriban tiszta formákat s érthető kompoziciókat mutatott, a körvonalakon belül azonban a színesen ható árnyék és fénnyel való mintázást a rajzzal csak tökéletlenül pótolta, mert a megfelelő árnyalatok fokozatos visszatükröztetésére a technika alkalmatlan volt. A rézmetszet finomabb vonalainak sorozatával a festett képhez közelebb áll, mestere félárnyalatokkal is tud formákat megmintázni s finom rajzával a legsötétebb árnyékba is behatolhat s így lélektani finomságokat jóval tökéletesebben tud visszatükröztetni, sőt bizonyos fokig hangulatokat is.

Ebben a tekintetben Dürer a legkiválóbb rézmetsző. Nagy távolság választja el Schongauertől, akit pedig csak metszetei kedveért tartunk művésznek. Dürer rézmetszetű passziója a figurális részben csak a legszükségesebb dolgokra szorítkozik, a részleteket ezzel szemben a legélesebben s a legfinomabb festői kivitelben, a kifejezésben és stílusban miniatür-festőhöz hasonlóan és a fametszet technikájának céljaitól s hatásától teljesen elütő módon tükrözteti vissza. A fametsző mindent, amit ábrázol, durva vonásokkal s min-

denki számára érthetően örökít meg s tárgyai körét és tartalmát tekintve, korlátlan szabadsággal.

A rézmetszet, ahogy Dürernél látjuk, változatosságának korlátozásával egyszerüsíti a tárgyat, de a részletek kifejező voltát a végtelenségig fokozza. Ebből kifolyólag müködését maga is két részre osztotta. Minden tartalmas és gyors koncepciót, mindent, ami gondolatai közül lelkében sarjadzott s amit lehetőleg széles körökben akart terjeszteni, fametszetekben örökített meg. A rézmetszetben az egyre haladó, kisérletező és felfedező müvész önmagával is megelégszik; Ádám és Éva, Eustachius, szent Jeromos és szent Antal nem érdeklik közelebbről, mint az Apokalypsis és a passió, csak alkalmat nyujtanak neki mindarra, amit rézmetszetben kifejezni képes. Csak a tájképi részt nézzük 1504-ből való Eustachiusán, a lovag, halál és ördög 1513. évi metszetén s szent Antal képén 1519-ből, — mindig ugyanaz a motivum: Nürnberg a várral — ilyen kifejező erő számos tollal és ecsettel rajzolt tájképtanulmánya nélkül szinte elképzelhetetlen s a fametszet útján elérhetetlen lett volna. A tájképi háttérre a régi német festők mindenkor különös súlyt helyeztek s ez rendesen képeik legelőnyösebb része; Dürer ezt akarta metszetein is visszatükröztetni. Ha az eddigi benyomások hatása alatt azt képzelnők, hogy ezek után nagy festővel ismerkedünk meg képein, ugyancsak csalódnánk.

A legszínesebb és legfrissebb képe a három szent király imádása 1504-ből a firenzei Uffizi-ben; ezt nagyon gondosan festette, stílusában az Mantegnáéhoz hasonlóan, vonzó részletekkel, de nem azzal a szabad felfogással, amellyel ezt a tárgyat fametszetein és rajzain ábrázolta. Nagy festményei közül, amelyek második velencei útjának eredményei, a bécsi Mindszent-kép 1511-ből a legtökéletesebb; ünnepélyes elrendezésénél fogva szinte Ráffael Disputájával is mérkőzhetik s egyes alakjai festői ábrázolása tekintetében Giovanni Bellini Santa Conversazionéival. Ám nagyszerű, önálló és igazán festői hatást a kép egészben véve nem gyakorol ránk; inkább valami jó miniatür-festőre, például Fiesoléra s ennek Mária koronázására emlékeztet ebben a tekintetben. A rajzoló stílusa érvényesül benne, ami Dürer lényegében véve volt; a nagy festményeken nem elegendők a színek, de festői stílus is szükséges ezeken. Ezt a stílust németalföldi utazása után festett legjobb képei sem mutatják; ezeken is megérezzük, hogy rézmetsző keze alól kerültek ki. Csak apostolképén van nagyszerű festői stílus, főleg a ruharedőzésben; itt Quinten Massys volt segítségére.

A grafikus stílusnak a festészetbe való átültetésének kérdését, amelyből kiindultunk, a fametszetek egyes motivumain, amelyek Dürer festményein ismétlődnek, még tovább követhetnők. Ám ez messzire vezetne. Inkább még más dologra utalunk itt. A szent Jeromost cellájában s a Krisztust mint kertészt ábrázoló réz-, illetve fametszet, az utóbbi a kis passiósorozatból, minden ízében képszerű ábrázolás s technikája korlátain belül ideális tökéletességű. Elképzelhető-e, hogy ez a két metszet, mint festmény, jelentősebb lett volna? S ezzel fejtegetéseink szempontjából mindent elmondtunk.

Dürer sokoldalú művész volt, akit ebben a tekintetben talán csak Lionardo mult felül. Szinte mindenben amit festett, találunk jelentőségteljes vonásokat. Ám nagy festő, aki színesen gondolkodik és akinek lelkében a koncepciók színesen fogamzanak meg, nem volt. Követőitől sem maradtak ránk jó festmények, akik részben rézmetszők voltak. Ezeket kismestereknek is szokás nevezni. Csak egyetlen közülük, Hans von Kulmbach dicsekszik szabadabb festői stílussal.

Grünewaldról azt regéli a hagyomány, hogy nagy sikerrel ért el színeivel festői hatásokat, művészetének csekély maradványai is erre vallanak. Művészeti tekintetben minden érdekes, ami tőle ránk maradt. Csak nem igen tudjuk ennek alapján nagy és önálló stílus mesterének elképzelni, alakjaiban szintén sok a német elfogultság és szögletesség.

Változatosabb és vonzóbb az általános hatás, amelyet Hans Baldung művészete még ma is gyakorol; tele van temperamentummal és elevenséggel, ötletes és finom rajzoló s színhatásaiban jóval sokoldalúbb és elevenebb, mint bármelyik más német mester. Némi tekintetben Dürer tanítványa, akinek műhelyében néhány évig dolgozott s akivel haláláig összeköttetésben állott; másrészt származását tekintve sváb és később hazájába is tér vissza. Miközben 1511-től kezdve főművén, a freiburgi münszter főoltárán dolgozik, Grünewald hatása alá kerül, aki épp akkor isenheimi oltárán dolgozott. Érdekessé ez a művészetében is nyilvánvaló sváb-frank keveredés és sokoldalusága teszi. Korán kezdett iparművészeti feladatokkal foglalkozni, mint Dürer; fametszők számára készít rajzokat, címereket és tarka üvegfestményeket tervez. Színezés dolgában tovább haladt, mint Dürer s képei úgy ragyognak, mint üvegfestmények. Rajz tekintetében Dürer hatását mutatja, akihez hasonlóan nagyon szereti a tájképet is. Fény és szín iránt való eleven érzékét Grünewald közelében még inkább fejlesztette. Freiburgi oltárán a

legkülönösebb világítási problémákat oldotta meg s a levegőtávlatban és az elő- s középtér megkülönböztetésében kora festőit megelőzte. Grünewaldhoz képest derüsebb, kedvesebb, poétikusabb; ez közös vonása Dürerrel s nyilván ettől is sajátította el. Grünewalddal ellentétben s Dürerhez hasonlóan az északitáliai stílussal is meg akart birkózni, még pedig főleg azért igen szerencsésen, mert különben nem igen törekszik nagyszerű, pathetikus hatásokra. Művészete egyszerű és természetes, a legjobban az idilli jelenetek ábrázolása sikerül neki; az angyali üdvözlet, Jézus születése, a menekülés Egyiptomba, ahol szelid és poétikus felfogás van helyén s ezzel kapcsolatban a külsőségekben bizonyos naturalizmus is megengedhető, a figurális rész ezeken a képeken kevesebbet jelent, mint Dürernél és Grünewaldnál, gyakran nem is korrekt, de az általános hatás szerencsés és a tájképi rész mindig igen finom. Dürerrel ellentétben voltaképen sohasem volt arcképfestő s ha maradtak is ránk tőle képmások: az egyéni és megkülönböztető vonások az embereken nem érdeklik, hanem pusztán bizonyos magaslatra emelve az általános emberi jelenség a természettel való kapcsolatában vagy a levegő és fény hatása alatt. Sajátságos varázzsal telvék többnyire kicsiny allegorikus képei, amelyek a legfinomabb félárnyékban asszonyokat ábrázolnak. Élete későbbi folyamán a festői kidolgozásban hanyag lesz, nagyobb templomi képek festésére is vállalkozik, amelyekhez képességei nem elegendők. Az ábrázolás erejét s a kidolgozás komolyságát illetőleg távolról sem éri el Dürert, de sok tekintetben igen szerencsésen egészíti ki; számos fametszetén is, amelynek technikájában finom érzéssel új, festőibb hatásokat ér el. Művészi teremtő erejéről ezek szintén szélesebb körű képet tárnak elénk, mint festményei. Stílus és kifejező erő ezeken a metszeteken néha oly energiával érvényesül, hogy ezzel szemben festményeinek formanyelve jámbor és elfogult. S ami ismét német jellemvonás: a festő nem tudja a grafikust felülmúlni.

Valódi német festő még a csak kevéssel fiatalabb kitünő Albrecht Altdorfer, Regensburg városi építésze; színezésében poéta, voltaképen nem festő — az ecsetkezelésben és a festői felfogásban ugyanis csak apránként szerez járatosságot — ám költő, tele izzó képzelettel, amibe belefog, rajzaival, rézkarcaival, metszeteivel, festményeivel a legelevenebb hatást éri el. Ez nem a szigorúan kidolgozott motivumokon alapszik, mert a rajz nem erős oldala; nagyszerű vagy jelentőséggel teljes vonás sincs benne; ehelyett azonban sok benső intimitás. Mint rajzoló és metsző minden tekin-

tetben eredeti s mint grafikus kezd többnyire kicsiny képeket festeni. Megismerkedik Dürer fametszeteivel, anélkül, hogy ennek stílusát alakjain avagy a ruharedők kezelésében visszatükröztetné! Ugyanilyen a viszonya más közeli festőkhöz, mint aminő Grünewald, Hans Baldung vagy Burgkmair; valamennyihez hasonlít, de senkit sem utánoz közülük. Festményein nem a figurális a fő, hanem a tájkép. Ezen nemcsak a tér és mélység hatását éri el, miközben az elő- és háttér közé önálló jelentőséggel érvényesülő középteret iktat, de fényhangulatokat, atmoszférikus hatást is és érdekes felhőalakulatokat s mindez, ami mások képein csak alkalmilag fordul elő, mindenen uralkodik itt. Tájképei minden ízükben németek. Az építészeti részletekben olasz metszetek nyomán szabadon fölhasznált, néha fantasztikus, de rendkívül költői hatású renaissance-stílust mutat. Művészetének stílusa alapján alig mondhatjuk festőnek, de a természet közvetlensége s igénytelen, vonzó bája igen kedvesen olvad össze művein.

Lucas Cranachról itt nem sok mondanivalónk van. Legjobb dolgai korai fametszetei. Fejlődését az zavarta meg, hogy frankföldi hazáját otthagyva Szászországba költözött s a szász választó fejedelem udvari festője lett. Általánosan ismert figurális képei szinte élvezhetetlenek. Csak a tájképi részletek mutatnak még aránylag természetességet, legalább külsőségeikben, mert valódi természeti hangulatokat a fény és levegő játékával nem tud visszatükröztetni. A német festők sorában ő a legkevésbbé költői.

Költő Hans Holbein sem volt; de kitünő arcképfestő. Csodálatra méltó kora érettsége. Első angliai utazása előtt festett összes képeit, tehát Meyer polgármester Madonnáját is, még harminc éves kora előtt festette s a kettős táblakép a polgármester-párral és az Amerbachokkal Bazelben tizenkilencedik és huszonkettedik éve között készült. Mint históriai és egyházi festő, ami fiatal korában volt, a hazájabeli körülmények közepette nem tudott fejlődni. Még a Meyer-féle Madonna is, amely az olasz santa conversaziónékra emlékeztet, csakhogy a szenteket a Madonna körül a donátor és családja pótolja, voltaképen arcképcsoportozat lett. Az alakokban itt a kor s az ország szelleme tisztán tükröződik vissza. Magasabb lendületet monumentális felfogással festendő vallásos képen nem lehetett elérni, ha csak a legtöbb német kép kidolgozásához hasonlóan ezzel a legtöbbet el nem ront. Épp azért szerencse, hogy ez a német mester élete körölményeiből kifolyólag oly műfajnak szentelhette erejét, amelyben a legjobban érvényesültek képességei:

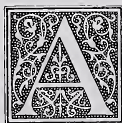
rajzoló művészete, amelynek hatásával szemben a birálat elnémul, alkalmazkodni képes formakészsége és színérzéke. Mert Holbein, mint Rembrandt, szinekben gondolkodik és színesen lát, csak színskálája más.

Így jutott Németország egy olyan festőhöz, akiért a külföld is megirigyelheti, akinek kiválósága oly elvitázhatatlan, hogy elég, ha itt a 30. és 31. képünkön ábrázolt arcképeihez fűzött megjegyzéseinkre utalunk.

Innentől fogva a harminc éves háborúig Németország még csak egy festőt tud fölmutatni, Adam Elsheimert, aki azonban Rómában élt. Kicsiny képei a maguk nemében mind érdekesek, sőt egyesek értékeseknek is mondhatók. Rubens és Rembrandt is méltányolta s a római művészek körében megbecsülték. Mint korán elhúnyt művésznek, követője nem volt.

A XVIII. században még egy kitünő arcképfestő termett: Anton Graff. Élete már a klasszicizmus korába esik. A német klasszicizmus a német müveltség egyik értékes részének jelentős kifejezése volt, ezen az új humanizmuson alapszik a németek klasszikus irodalma is; számottevő festészet azonban ebből a stílusirányból nem sarjadzott Németországban, hanem csak Franciaországban.

A FRANCIA FESTÉSZET IRÁNYAI A XVIII. SZÁZADBAN.



NÉMET FESTÉSZET a XVI. században véget ér. Az olasz még a XVII-ben is figyelemre méltó utóvirágzást ér el, még pedig a bolognai iskola révén. Új és jóval mélyrehatóbb élet támad ezzel egyidejűleg Rubens hazájában és Hollandiában. Ez azonban nem tart a század végéig, amikor már a francia képírás kezd a francia ízléssel együtt uralkodni Európában. Ezt a francia szellem formabiztos, símulékony természetének s a tervszerűen vezetett szervezésnek szerencsés társulása már régen előkészítette.

A fejlődésre nézve az olasz festészet vált mértékadóvá, amely mindenképen elül járt. Dürer és a német festők hiába törekedtek komoly munkával ezzel megbirkózni, a hollandusok, amennyire lehetett, elzárkóztak előle; csak Rubens géniuszának sikerült segítségével új ideálra szert tennie. A román nemzetek festőinek könynyebb volt az olasz művészetből hasznot húzni s emellett művészetük nemzeti vonásait megőrizni: a latin iskola régi hagyományaival nem kellett szakítaniok.

A franciák ilyformán a históriai, az antiktól kezdve fölhalmozódott formakincsnek utolsó birtokosai s mintegy jogos örökösei; mások ezt csak kisajátították avagy meghódították.

Amióta I. Ferenc korában Primaticcio és társai Fontainebleau-ban letelepedtek, a francia képírás összeköttetései Itáliával sohasem szakadtak meg többé; fejlődését azonban nem szükséges nyomon követnünk, mert ennek Európa többi országaira nézve nem volt jelentősége. Poussin tiszta és finom művészete is hatásával kizárólag Franciaországra szorítkozott, holott az olasz klasszicizmusnak s a francia érzésnek ezt jellemző szerencsés harmoniája a nem franciáknak is sok élvezetet szerez. A hívek nagyobb táborát Claude Lorrain gyüjtötte maga köré, aki korán és későbben a tájképfestésre Franciaországon kívül is hatással volt. Mindketten Rómában éltek s csak Poussin került vissza rövid időre hazájába. Páris és Róma, mely előbbiben már XIV. Lajos kiskorúsága ide-

jén alapították az *Académie de peinture*-t; 1666-ban a Colbert által alapított római *Académie de France* révén még szorosabb kapcsolatba került.

A király és miniszterei olybá tekintették a művészetet, mint az ipari tevékenység legfinomabb formáját. Azt várták tőle, hogy a mindennapi élet legfőbb dísze legyen, az ország jólétét növelje s amennyiben az uralkodó dicsőségét hirdette, a francia ízlést az egész világon terjessze. Az arcképfestők Mignard, Rigaud, Largillière új arcképstílust teremtettek, mely folytatása volt a mindinkább nemzetközi jellegűvé váló Van Dijck stílusnak; de másként ábrázolta az embereket: büszkén, parancsolóan, gőgösen. A legkorábban ez a stílus Hollandiában terjedt el s a háttérbe szorította ott az arcképfestés hazai irányát. Hollandiai és belgiumi művészek innentől kezdve sűrűn fordulnak meg Párisban, ott tanulnak vagy dolgoznak s többen vissza sem térnek többé. Csak itt volt most legalább külsőségeiben imponáló nagyszabású festészet. Az ehhez vezető utat a franciák annál könnyebben találták meg, mert már régen volt fényes és eleven szobrászatuk.

Mint dekorativ művészet ez a festészet sokoldalú s jelentős volt, mélyrehatóbb gondolatok azonban nem vezérelték s igazi teremtő erő sem volt életének rugója. Ám mi haszna volt a német képírásnak gondolatai gazdagságából? Holbein, akinek a legkevesebb gondolata volt, lett a legjobb festője. Könnyű alkalmazkodó képességével, mint a végsőig finomult iparművészet örökével segítette a francia ízlést arra a diadalra, amelyet a maga erejéből nem igen aratott volna. Olasz és németalföldi elemekből az antik szobrászat hatása alatt Párisban általános érvényű művészi készség keletkezett, amelynek alkotásai csakhamar mindenfelé keresettek, mert sok előnyös tulajdonságon kívül még egy jellemző vonásuk volt: az «elegancia», mely fogalom akkor merült föl s mindennek kifejezésére szolgált.

A XVIII. században ehhez még finom életképfestés járul, az egyetlen műfaj, amelynek az akkori Európában még némi jelentősége van. Képeink sorozatában ennek jellegzetes példáival találkozhatunk. A festők azt örökítik meg, ami a társaságot foglalkoztatja és érdekli; koruk ízlését követik, de befolyást is gyakorolnak erre, vezetik és átalakítják. Ez a festészet egyben forma és stílusművészet. Kapcsolata a művészi iparral, amely a korábbi festészetre oly megtermékenyítő hatással volt, most is megmarad: a festők közül sokan díszítő művészek is. Watteau, az első, maga

sajátos stílust képvisel. Az iparművészetben és divatban változó stílusok, amelyek Európaszerte mértékadók, ezekben a képekben is visszatükröződnek. Az újabb korban egyedül itt fejlődik szakadatlanul a művészet egy nemzet jellemével és történetével szoros kapcsolatban s ez a fejlődés még a XIX. században is folytatódik. Ilyen erőteljeseknek bizonyultak a XIV. Lajos által kezdeményezett impulzusok, amelyek vezetésére és ápolására azonban minden következő kormány is különös gondot fordított.

A francia festőknek ma is uralkodó hatását Watteaun kezdve a XVIII. század festői készítették elő. Ezek voltak az elsők, akik művészetüket a páthosz nehézkességétől s a nagyszabású vonalaktól megszabadították s a festőinek hatásában a tárgytól független lényegét a formában és színben fölismerték és érvényre is juttatták. Ez Poussinban és XIV. Lajos festőiben még nem volt meg; ezek még nagyrészt a római iskola formaérzésével dolgoztak, amely magában véve intim művészet teremtésére képtelen volt. A XVIII. században az emberek érzésvilága finomabb lett. Watteau és követői megértették korukat. Ők tükröztetnek vissza olyasmit, ami azóta sem ment veszendőbe s ami mindmáig életet lehel a francia festészetbe.

Ez a minden franciának vérében gyökerező vonzalom az örök nőiesség iránt, akár szárnyakat kölcsönöz a léleknek, akár a mélységbe taszítja.

Ugyanebben az időben keletkezett a franciáknak a legfinomabb ízléstől vezetett művészeti irodalma, amelyért őket bízvást egész Európa is irigyelheti. Még a legmodernebb franciák is csak nagy tisztelettel tudnak Greuzeről vagy Chardinről nyilatkozni. Mindegyikük úttörőket lát bennük, bármennyire is távolodtak el tőlük s megérzik bennük a nemzeti vonást, szellemüket és vérüket s ezt még a maguk modern ízlésének kedvéért sem áldozzák föl.

Sárosi Andor.

Piero della Francesca



KÉPIRÁS nagy mestereinek bölcsőjét keresve tovább nem kell mennünk, mint Olaszországig. Sorozatunk első arcképpárja is a quatrocento — a XV. századi olasz renaissance — egyik nagy mesterének alkotása. — Az előző kor képein nyulánk, szerény alakokat látunk; testük szabása bizonyos egyenletesen kerekülő vonásokat mutat, tartásuk a tetszetős kimértséggel hat, szemérmes, szinte nőies léptükkel alig merik érinteni a földet, színeik a miniatürökre emlékeztetnek, élénkek, de szűk határok közt mozognak. Ezzel szemben a XV. sz. az egyéniség diadalát hirdeti. Erős, határozott jellemek egész raja terem elő hirtelen, s a képírás ezekhez alkalmazkodva, gyökeresen megváltozik: az álmodozó gyöngédség, puhaság, hajlékonyság helyét a határozott férfiasság, olykor szögletesség, általában bizonyos tősgyökeresség foglalja el. Innen a quatrocento képírásának általános jellege a realizmus, mely úgy igyekszik a szemlélő elé állítani a külső világot, amilyennek igazában látszik. Ennek a nyugodt, biztos szemléletet, mélyen járó tanulmányt kívánó fölfogásnak egyik kiváló mestere Piero di Benedetto dei Franceschi; közönségesen csak della Francesca néven idézik. — Az elsőnek közölt két mellkép a kor művészetét tekintve elsőrendű portré. Mindkettő arcélre állítva tisztán és világosan metsződik bele a derült égbe és a messzire hátráló lankás vidék képébe, melynek nézőpontja föltünően magas, v. i. a táj magas helyről van lenézve. Piero messzi kilátást nyújtó umbriai szülőföldjének hatása alatt kihelyezi alakjait a szabadba, s a levegő valósággal körülfolyja őket. Az arcélbe állítással, persze, még nem oldja meg teljesen föladatát, mivel ez mégis csak oldalt terjedő domborúműként — reliefként — hat, szemben a mélybe menő háttérrel. — Az ábrázolt férfiú *Federigo,* Urbino ura, akinek udvarában Ráffael atyja élt. Szép embernek éppen nem mondható. Erősen kiálló sasorra, olajbarna arcszíne, borzas haja s nem éppen a vidék urára valló házias kabátja mutatja, hogy a festő nem hizelgett neki, hanem egészen realisztikusan fogta föl. Neje, Pesaro urának leánya, nyilván igen törékeny teremtés lehetett s már 27 éves korában meghalt. Képén első tekintetre megkap a hajviselet és az ékszer gondos megfestése; az arc izmainak majdnem árnyékolás nélkül való kimunkálása is csodálatba ejt.

A művész Perugiában Domenico Venezianónál (3. szám) tanult, majd vándorművészként sok helyen megfordult s éppen ilyenül nagy hatása is volt. Fönnmaradt elméleti művében mint önálló kutató alaposan vizsgálgatja a perspektívában fontos «iránypont» törvényeit, s a festői perspektíva egyéb ágazatait és színeivel csalódást keltő térhatást tud elérni, holott az előző festők a lokális, v. i. a tárgyakhoz kötött valódi színek föltüntetésén túl nem igen mennek. Táblaképein még temperában dolgozik, v. i. vízzel és más kötőfolyadékkal (tojással, fügelével, nem olajjal) higított festékeket használ, de úgy tudja keverni színeit, hogy értéküknél híven követik a háttérbe haladó vonalakat, s a távoli tárgyak lokális színei fokozatosan megtörve tetszetős átmenetben vesznek el a háttér szürkés fátyolában. Tehát már 400 évvel ezelőtt megérzi a mai fényfestés — plein air — hatását.



1. Battista Sforza, Federigo neje

fest. Piero della Francesca

szül. 1420 előtt Borgo San Sepolcróban, megh. ugyanott 1492.

50 × 36·5 cm. fatábla

Firenze, Uffizi-képtár.



2. Federigo di Montefeltro, Urbino ura

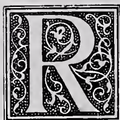
fest. PIERO DELLA FRANCESCA

szül. 1420 előtt Borgo San Sepolcróban, megh. ugyanott 1492.

50 × 36·5 cm. fatábla

Firenze, Uffizi-képtár.

3. Domenico Veneziano

ÉGI KÉPEKET általában, s így a berlini Kaiser Friedrich-Museum eme becses ereklyéjét sem szabad modern szemmel néznünk. Ebben a kérdésben mindíg az határoz: mit és hogyan festettek ennek előtte. A képen márvány-könyöklő előtt fiatal menyecske ül előttünk; ilyenűl jellemzi a kontyát eltakaró kis főkötő. Mögötte az apró felhőfoszlányokkal élénkített kék égbolt sötétje. A halványszínű szőke fej arcéle úgy hat, mintha kevéssé kidomborodó — bas relief — mellszobor volna, az arc izmait alig emeli ki valami árnyékolás. A délvidék emberének erős formaérzéke mindenha a szobrászatban — a plasztikában — találta legnagyobb gyönyörűségét, s éppen az olasz quatrocento ilyen, első sorban plasztikai érzésű század. Ekkor virágzik Donatello, Verocchio, Settigniano s egész sora kiváló utódaiknak. Ezeknek éremszerű arcképeire vezethető vissza képünk is és utána az előző mester két arcképe, kivált ha arcélbe állításukat vesszük figyelembe; a háromnegyedes arcél s a kezek bevonása a kép keretébe már később fejlődési mozzanat.

Képünk alakjának egyetlen dísze a brokát hímzésű ruha. Ennél a fehér alapra rakott erős vörös és zöld színek élénk játékukkal határozott ellentétben vannak az arc izmainak jóformán csak lehelletszerű jelzésével. Ékszer, ami a szemlélő figyelmét elvonhatná, nincs rajta, egyszerű megjelenésén hiányzik minden érdekkeltés, minden futólagos vonás.

Ezt a képet több hasonló tárgyú és stílű portréval együtt általában Piero della Francescának tulajdonítják, akinek arcképeivel (1. és 2. sz.) tagadhatatlanúl sokban egyeznek. Ámde több körülmény arra vall, hogy nem tőle valók, hanem szintén híres mesterétől, Domenico di Bartolommeótól, akit Venezianónak is neveznek, mivel Velencéből származott, ama Velencéből, ahol utóbb a színekkel pompázó festés — a kolorizmus — legszebb diadalait üli. Egyébként keveset tudunk róla: Velencéből hozza magával erős színérzékét Firenzébe, ahol ezidőtájt még a szigorú rajz s a plasztika dívik. Itt mindössze egy vakolással meglehetősen eléktelenített Madonna-képe maradt meg. 1438-ban Perugiába hívták s itt került az ő műhelyébe Piero della Francesca, majd ismét Firenzébe megy s 1461-ben halt meg ugyanott. Pisanello mellett egyike időrendben az első arcképezőknek. Sajátságos, hogy fönnmaradt arcképei jobbára üde, fiatal nőket ábrázolnak, holott ekorbeli firenzei kortársai inkább a férfias kiválóságot örökítik meg, ő tehát egyike azon festőknek, akik jóformán először érezték meg az ifjúságnak, a szelíd nőiségnek festői báját. És nem véletlen dolog, hogy a női arcképezés kezdetei is Olaszországba vezethetők vissza. Összefügg ez magával a renaissance mozgalommal, mely az egyéniséget emeli érvényre és, természetesen, a kiváló nőket is méltányolni tudja. A portré művelésének föltétele a személyiség, az egyén kultiválása.



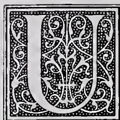
3. Női arckép

fest. DOMENICO VENEZIANO, szül. 1410 előtt Velencében, megh. Firenzében 1461.

51 × 35 cm. fatábla

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Hubert és Jan van Eyck



GYANAZON időben, amikor délen, Firenzében, a korai renaissance három nagy vezető művésze: Brunellesco, az építő, Donatello, a szobrász és Masaccio, a festő, föllépnek, az Alpoktól északra is új utakra tér a művészet, első sorban a képirás, mely mögött a másik két művészet egyelőre háttérben marad. Az északi képirás azonban nem emlékszerű fali-festményekkel indul meg, mint az olasz, ahol a templommal szoros kapcsolatban levő fresko-festés az úttörő, hanem csak táblaképeket teremt templomi dísznek és mihamar a polgári magánház szolgálatába szegődik. Antik eszméktől, hagyományoktól érintetlenűl bizonyos lelkes természet-érzéküket követik itt a festők és kivált az arckifejezés igaz voltára meg az érzelmek erejének hangsúlyozására törekszenek, vagyis a naturalizmusra, noha nem a mai értelemben.

A lökést a Rajna torkolata alatt elterülő kis Flandria adja meg. Itt Bruges (Brügge), Gand (Gent), Louvain (Löwen), Bruxelles (Brüssel) kereskedelmi gócpontok gazdag flamand vagy vläm lakosai, akikben román és germán vér lüktetett, a kereskedés mellett a művészeteket is nagyban istápolják. Hozzájárúl ehhez a Valois-házból való burgundi udvarnak, az akkori világ leggazdagabb fejedelmi házának, pompaszeretete, amelynek jogara alá 1384-ben jutottak a Németalföldek.

De, hogy a németalföldi képirás, amelyhez szóban forgó képeink átvezetnek, fölismerhető, nyomon követhető előzmények nélkül hirtelen a fejlettségnek oly magas fokán áll előttünk, az valósággal csodaszámba megy és tisztára a géniusz műve. Üstökösként tünik föl egyszerre a homályból Hubert van Eyck, mint kész művész a képirás egyik legnagyobb remekével, a *genti oltárral.* Nagy hatása egyrészről a valóságnak ujszerű meglátásában, másrészről saját találmányú új festési módjában rejlik. Ez utóbbi az egyébként már ismeretes olajfestésnek valami máig ismeretlen tökéletesbítésében áll. A festékeknek olajjal való higítása már a középkorban dívott. Ezzel szemben úgy sejtik, hogy Hubert van Eyck a fedő és áttetsző — lazúr — festékeknek bizonyos szerencsés arányú elosztására jött rá s az utóbbiakkal képes volt a fehér kréta-alap erős átragyogását elérni, továbbá, hogy míg elődői rétegenkint rakták egymásra a festékeket, mindenkor száraz alapot készítve alájuk, ő azon hígan alkalmazta szineit egymásra és egymás mellé. Van Eyck-ék másképládták a dolgok valódiságát, mint elődőik s valami új kifejezési mód kutatásában jöttek rá arra a technikára, mely a szinezésnek tetemesen nagyobb áttetszőséget, fokozatosságot s egyben oly erőt adott, mely majd hogy az üvegfestéssel nem vetekszik. Ennek a részleteiben még mindig föl nem derített eljárásmódnak köszöni az oltárkép egyrészről jóformán megmagyarázhatatlan épenmaradását, másrészről a szineknek zománcszerűen egymásba folyó csodálatos ragyogását és mélységét, amit eladdig a tempera-festés elérni nem tudott.

Úgy gyanítják, hogy Hubert 1366. Jan pedig 1386 körül született Maaseyckben. Hubert csak 1424-ben bukkan föl, de már mint kész művész Gentben, ahol Jodocus Vydt, gazdag patricius, megrendelésére a genti Sz. Bavó-beli

családi kápolnába szánt nagyszerű oltárt festi. Csak két évig dolgozott rajta 1426-ban bekövetkezett haláláig, akkor veszi munkába öccse, Jan, aki a nagyszabású művet gyakori megszakítások után 1432-ben fejezte be. Jan, akinek egy másik művét köv. (6) képünk mutatja ekkor burgundi Jó Fülöp udvari festője s elvitázhatatlan, hogy bátyjának tanítványa volt, de, hogy Hubert hol, kitől tanult, az máig titok. Az a vita sincs még eldöntve, hogy a két testvérnek külön-külön mi része van a nagy oltárfestményen, bár másrészről több mint valószinű, hogy az oltár egész kompoziciója, mint még szorosan középkori felfogású alkotás, még Huberté, s az egészet átjáró vallásos ihlet is reá vall; Jannak, az udvari titkárnak, világias szelleme még vallásos tárgyú képeit is erre a világias hangnemre hangolja.

Az oltár maga egyike volt a középkorban divatos szárnyas gót oltároknak, melyeknek fedő tábláit, szárnyait, szekrény módjára ki lehetett nyitni. Ilyen oltár bezártan a köznapi használatra, kinyitva nagy ünnepek fényének emelésére volt szánva s ekkor egész pompájában mutatkozott a híveknek a középütt rendesen ott levő szoborcsoporttal s a szárnyak belső képeivel. A genti oltárban nem szobrok, hanem csupa külön kerettel ellátott, de kompoziciójukban egységes képek voltak. Tizenkét képe már említett, megfejthetetlen üdeségében mind megvan az oltár lábán elhelyezett keskenyebb u. n. predella-képnek kivételével, melyen a *purgatorium* volt ábrázolva. A meglevő képekből eredeti helyén csak a középső főrész van meg, melynek három felső táblája az *Atyaistent* mutatja főpapi ornatusban *Szűz Mária* és *Keresztelő Sz. János* között, alúl pedig a három felső kép együttes szélességének megfelelően egyetlen tábla, rajta jelképes — szimbolikus — felfogással *A bárány imádása* és *Az élő kútforrás* (Szt. János, Jelenések 7). A kettős szárnyak a brüsseli és a berlini muzeumok közt oszlanak meg. Az egész nagyszabású mű tárgya az ember lelki üdvösségének rövid története a bűnbeeséstől a mennyei dicsőségig.

Részletesen csak a szárnyakról való két berlini képről szólhatunk, az *Éneklő* és a *Zenélő Angyalok*-ról, akik művészetükkel a főrészen ábrázolt Bárányt magasztalják. Mindkét kép gazdag himzésű, tarka, nehéz palástba öltözött szárnyatlan angyalokat ábrázol, a csattok, a fejdíszek csupa nemes érc és drágakő. Mintákúl bizonyára leányos arcú fiúk állhattak, valamennyije a természetes nagyságúnál felével kisebb és Philippi észrevétele szerint a zenélők valamivel kisebb méretűek, mint az énekelők. A festési mód már a ruházaton és az ékszereken is valójában csodás: kápráztató színpompa ragyog le a képek minden részéről, emellett a szinek kivétel nélkül mélyek és telítettek, amit még növel a kivitelben való páratlan gondosság, finomság. Az arcokról az énekkel járó némi erőlködés és együttesen bizonyos lelkes odaadás rí le. Hozzáértők a szájak nyílása szerint még az egyes hangfekvéseket, a szopránt, altot stb. is le vélik olvashatni. A zenélőknél az egyik egy gordonkát, a másik hárfát tart, mindkettőnek éppen szünete van, a többi háromnak csak feje látszik. Az orgonánál hermelin-galléros pompás brokátruhában ülő hatodik angyalt ezelőtt Sz. Ceciliának nézték.



4. A genti oltár énekes angyalai

fest. HUBERT és JAN VAN EYCK,
megh. 1426, ill. 1441-ben

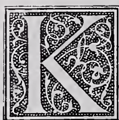
161 × 70 cm. fatábla
Berlin,
Kaiser Friedrich-Museum.

5. A genti oltár zenélő angyalai

fest. HUBERT és JAN VAN EYCK,
megh. 1426, ill. 1441-ben

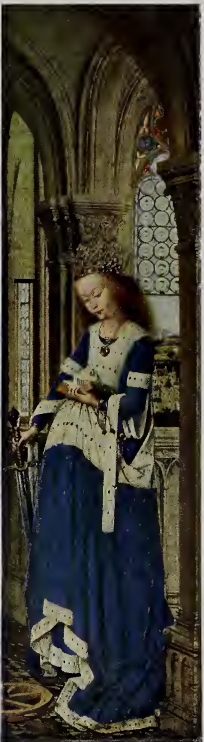


161 × 70 cm. fatábla
Berlin,
Kaiser Friedrich-Museum.

EZDTE e művét Hubert van Eyck, festő, akit senki felül nem múlt; testvére Jan, a művészetben a második, fejezte be Vydt Jodocus kérésére 1432 május 6. — A *genti oltár* eme latin föliratát nyilván a szerény öcs kegyelete diktálta és ezzel meg is őrizte bátyja dicsőségét; enélkül Hubertnek talán a neve is feledésbe merült volna Jánnal szemben. Ez kétségkívűl tanítványa volt, de messze túlszárnyalta bátyját, aki mint burgundi Jó Fülöp udvari embere nagy utakat tett, sokat látott. Tíz párját ritkító arcképen kívűl néhány kisebb oltárképet ismerünk tőle.

Ami őt kortársai és a kegyét kereső fejedelmek előtt világhírűvé tette, az a kéziratok miniatürjeire emlékeztető, modern szemünknek meglehetősen szokatlan gondos, aprólékos kidolgozás, mely legszigorúbb realizmusával mindenre kiterjed, s egyszersmind próbaköve is képeinek. Jan van Eyck a szó szoros értelmében vett «aprószer-festő» s e tekintetben őse a Fortunyaknak és Meissonier-knek. Fönnmaradt arcképeiből pl. a londoni National Galleryben lévő *Arnolfini házaspár* szinte netovábbja a minuciózus kidolgozottságnak. A kép egyik mellékes tárgyáúl a háttér falán körülbelül 6 cm. átmérőjű kis domború tükör függ. Ebben nemcsak a két főalaknak tükörképe látszik meg, hanem a kép elé képzelendő más két alaké is. Ugyanezen tükröt 2 cm. átmérőjű 10 apró kerek tárcsa veszi körül, mindegyikben Krisztus kínszenvedésének egy-egy jelenete, melyeket jóformán csak nagyító üveggel lehet meglátni. Ez a részlet-festés, ez az utólérhetetlen finomság az, ami vallásos tárgyú képein is először kap meg. Látni való, hogy ez az, ami a festőt magát is első sorban érdekli, gyönyörködteti, az ábrázolt alak mellékesnek tünik föl; vallásos ihletet legalább hiába keresünk személyeinek szép arcán. — Mindezt jól mutatja a drezdai képtárban őrzött háromrétű *Kis szárnyas-oltára* — triptychon — mely nyilván házi kápolnába vagy hordozható oltárnak készült s mindössze még egyszer akkora, mint itt közölt másolata. Mária irattekercset tartó Kisdedével gazdag ékességű román stílű templomban ül zöld mintás mennyezet alatt. Bőredős veres köpenye (restauráció) alatt tarka szőnyeg s e körül a templom mozaikszerű padozata látszik, a megtört világítást színes ablakok adják. A templom oldalhajóiban balfelől Sz. Mihály arkangyal áll egy térdeplő alakkal, aki a kép megrendelője — donátora — jobbfelől pedig Sz. Katalin, lábainál vértanuságának eszközével, a kerékkel. A finoman megrajzolt alakok, puha hajzatuk, a szövetek világító színei, a gyönyörű architektura, mindenekfölött a legkisebb részletekig ható aprólékos kidolgozás egyenesen Jan van Eyck kezemunkájára vall, noha neve nincs jelezve a képen. Az aprólékos kidolgozásra még egyszer visszatérve, nyilván csak a teljes érzéknélküliség vagy az önteltség kicsinyelheti le az ilyen képet s illetheti a «primitiv» lenéző szavával. A gyorsan termelő mai hangulat-festő legföljebb annyit enged meg, hogy «így is lehet fösteni». Mi, akik a műtörténet világánál igyekszünk régi korok remekeit méltatni, azt mondjuk rá: így kellett festeni, így hozta magával a milieu. Ez a milieu itt ezuttal a XIV. sz. felfogása, mely ekkor a késői gótikának hihetetlenül ügyes apróságaiban gyönyörködött, ezeken iskolázta szemét, s visszahatásnak is vehető az előző kor emlékszerű nagy stílusával szemben.

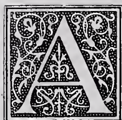




6. Kis szárnyasoltár

27,5×8+21,5+8 cm. fatábla — fest. JAN VAN EYCK, szül. 1390 körül Maaseyckben, megh. 1441. Brüggében — Drezda, Királyi Képtár.

7. Stephan Lochner


VALLÁSOS festés egy másik gócpontja északon a Rajna melletti Köln volt. Lelkes vallásossága már a román korban külön helyzetet adott a Háromkirályok ereklyéit őrző virágzó, templomos városnak. Gondoljunk csak világhírű dómjára, melyet számos régebbi s akkor nem kevésbé híres temploma előzött meg. Építkezéseivel kapcsolatosan a képírás is már a középkorban fölvirágzik itt, s a város templomai és múzeumai számos e korbeli képet őriznek.

A hagyomány folytatásáúl a XIV. sz. második felében özönével teremnek itt az igazi szentképek, melyekből a vallásos ihlet mellett szinte kiérzik a lelki élvezetek nyugalmas boldogsága, bizonyos csöndes áhítatú megelégedés. Ami világi elem bennök föllelhető, az a ragyogó színezésben s a pompás kivitelű gazdag ruházatban van meg; az utóbbiban a gazdagságát Isten dicsőségére szívesen mutogató módos és egyben vígkedvű polgárság pompaszeretete nyilvánul. E képek festői csakúgy duskálnak a miniatürökre emlékeztető, világító színekben: mindannyian koloristák, a régebbiek, mint iskolájuk atyamestere, Meister Wilhelm, a saját erejéből, a későbbiek a fölöttük virágzó flandriai művészeknek, kivált Roger van der Weydennek (8) hatása alatt.

E félszázadon át virágzó régebbi kölni iskolát új csapásra tereli Lochner, aki nem oda való ugyan — a Boden tava mellől került föl Kölnbe — de működése e város nevéhez fűződik, s itt is halt meg 1451-ben. Képein, pl. a város egyik legnagyobb nevezetességén, a dómbeli *Háromkirályok imádásán*, az alakok kivetköznek eddigi nyulánk, sovány, szinte légies formájukból, zömökebbek és szilárdabban állnak lábaikon. Az immár kerekebb fejek, az előző ideális arcokkal szemben realisztikusabbakká válnak, a ruhákon, a fegyverzeten az anyagszerűség is kitünően meg van figyelve. Lochner nyilván ismerte a németalföldi mestereket, átveszi realizmusukat s ezt egyesíti a régebbi kölni iskola formai szigorúságával s ezen az új ösvényen jut el ahhoz az emlékszerűséghez — monumentalitáshoz — melyet az utána következő kölni mesterek meghaladni már nem tudtak.

Képünk az ő derült, ömledő színeivel, kivált aranyos alapjával még a régi iskolára emlékeztet, de az arcok kifejezése, a taglejtés újszerű.

A Kisded világiasabb fölfogású, nem emeli föl jobbját áldóan, mint föntemlített, dómbeli képén, hanem almát tart kezében. A szemét lesütő bájos Szűznek plasztikusan kimunkált — kimodellált — feje fölé szerényen jelzett rózsalugas borúl. Körülötte kisebb léptékben rajzolt angyalkák zenélnek, imádkoznak, virágot, gyümölcsöt nyújtanak a Kisdednek. A virágok, az angyalkák szárnyai, zeneszereik, a mód, ahogyan rajtok játszanak, aztán a Szűz koronája és nagy mellcsatja gondos kidolgozottságukban s általán a kifejezések találó biztosságában messzire meghaladják a régebbi mesterek művészetét.



7. Madonna a rózsalugasban

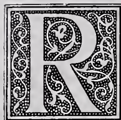
fest. STEPHAN LOCHNER

szül. Konstanz mellett Meersburgban, meghalt 1451. Kölnben

46 × 36 cm. fatábla

Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

8. Roger van der Weyden

OGER van der Weyden vagy Rogier de la Pasture neve visszavezet a németalföldi képíráshoz; Eyck-ék mellett ő ennek második nagy képviselője, noha Jan van Eyck után szoros értelemben vett, igazi tovább-virágzásról nem igen szólhatunk, legkevésbbé olyanról, mint amilyen az olasz quatrocento volt. A páratlanúl álló *genti oltárkép* mellett a következő festők csak tanítványokúl tünnek föl, akik mestereiket meghaladni nem tudják. A régi németalföldi festők sorában különben — a kevésbbé jelentős egyetlen Petrus Christus kivételével — egy sincs, aki Eyck-ék műtermében nevelkedett volna.

Jan van Eyckkel egybevetve Rogert, kitűnik, hogy sokat elsajátított az ő technikai tudásából, jól rajzol és pompás, világító színei vannak, de merőben elütő véralkat vezeti ecsetjét. Amannál nem sokkal fiatalabb, 1400 körül Tournay-ban született, tehát már a pezsgőbb francia vér lüktet ereiben; javarészt Bruxellesben működik. E körülmények okozzák, hogy Roger már nem oly nyugodt szemlélő, mint Eyck-ék, sőt mozgalmas vérű, teremtő dramatikus. Nyulánk és inkább általános vonásokkal jellemzett — tipikus — alakjaiban erősebb érzelmeket munkáltat, asszonyai a francia gótikus szobrászat alakjaira emlékeztető finomabb vonásokat mutatnak. Az Evangélium jeleneteit, kivált Mária életét és a passiót föstögeti a vallást áhítozó népnek mély érzéssel és nem egy képén valósággal prototip-szerűen, vagyis egy-egy enemű jelenetnek ő teremtette meg azt az ősképét — prototiponját — melyet egész festő nemzedékek alapúl fogadnak el s alig változtatnak többé rajta. E tekintetben hatása mélyebb, népszerűsége is nagyobb, mint Jan van Eycké, aki inkább az előkelők festője volt.

Sz. Lukáccsal ábrázolt *Máriája* nem erős drámai hatású képeiből való, hanem nyugodt jeleneteket tárgyaló, kisebb számú kompozicióiból. A festők védőszentje, aki a hagyomány szerint maga is festő volt, éppen a Szűz arcképét rajzolja nyitott, gót előcsarnokban, ahonnan finom rajzú, gyönyörű, folyómenti tájra esik kilátásunk, melyet valami előkeli házaspár a város lőréses faláról szemlélget. A Szűz gyűrött ráncú (gót) sötét köpenybe burkoltan ül egyszerű, mennyezetes trónusán, melyet gazdagon mintázott szőnyeg borít. Ölében a Kisded, az ő merev, sovány tagjaival éppen nem szép, annál méltóságosabb és kifejezőbb a féltérdre ereszkedő evangelista. Ami a képen Jan van Eyckre emlékeztet, az a szép háttér, a pompás szőnyeg és az evangelista mögötti nyitott ajtón át a képbe kandikáló mellékszoba, benne imazsámoly könyvvel s efölött a kis ablak, melynek egyik táblája ki van nyitva.

Roger hatása bruxellesi működésétől (1435) kezdve az északi művészet hosszú folyamán át nyomon kísérhető a vläm, a kölni és északnémeti mestereknél egyaránt, holott ezzel szemben a tüneményszerű Jan van Eyck-féle aprólékos kidolgozás, az aprószer-festés, hova-tovább feledésbe megy. Legnagyobb tanítványa Memling, akivel következő képünk ismertet meg.



8. Sz. Lukács lefesti a Madonnát

Mestere ROGIER VAN DER WEYDEN

szül. 1399. Tournayban, megh. 1464. Bruxellesben

138 × 111 cm. fatábla

München, Régi Képtár.

EMLING, a régi németalföldi festőiskola harmadik nagy mestere, bátran megállja a versenyt Jan van Eyckkel és Roger van der Weydennel, amely utóbbinak tanítványa. Mindkettőnek hatása egyaránt meglátszik művein: Eycktől veszi a gondos kidolgozást, Rogertól a kifejezésbeli mélyebb érzést. Újszerű nála a tárgyak megválasztása és sajátos fölfogása. Nem oly ünnepies, mint Roger, sőt gyakran világias fölfogású; Jannak hideg megfigyelésével szemben melegebb, mélyebb kedélyű, hangulata lírai, olykor szinte beteges. Jan férfi-arcképeivel jeleskedik, Memlingnél inkább asszonyainak szende bája a jellemző. A miniátorokra emlékeztető kidolgozás majdnem minden képén föllelhető. Előzőinek egyéb jelességeit mind egyesíti magában s népszerűség dolgában mind a kettőt fölülmúlja. Számos arcképe maradt fenn. Ő sem tisztavérű vläm, sőt a franciás Rogerrel szemben inkább hollandusra vagy németre emlékeztet. Valószínűen Mainzból származott, 1430 körűl születhetett; képeinek mellékes részei tanúskodnak róla, hogy ismerte Baselt és Kölnt. Okmányok csak 1466-ban említik mint bruges-i festőt, ahol 1494-ben meghalt. Az ottani Sz. János kórházban vannak legkiválóbb alkotásai. Itt közölt képét a bécsi képtárban őrzik.

Az isteni Anya dús gót hímzésű, mennyezetes trónon ül, szemérmesen lesütött szemeit csak alig meri a balja mellett térdeplő donátor felé fordítani, jobbja felől ruhás angyal térdel. A donátornak egyébként igen sikerült alakja a képből kifelé néző tekintetével nem növeli a kép egységét, annál szorosabb az angyal vonatkozása a főalakhoz: épp abban hagyta a hegedűlést és pajkos mosollyal piros almát nyújt a Kisdednek, aki nem tud ellentálni a kísértésnek és, bizony, mind a két kezével feléje nyúl. Ez a mozzanat meglehetősen kivetkőzteti a jelenetet vallásos jellegéből, de viszont annál kedvesebbé is teszi. A csoport fölé remek félkörös ív borúl — az egyetlen renaissance elem, mely Memling műveiben kimutatható; egyebütt mindenütt a gótika szerepel. Fönt, az ív oszlopfejzetein folytatódik az alúl kezdődő kedélyes jelenet: apró mezítelen angyalkák — puttók — itt valósággal megelevenedett szobrocskák, bohókás igyekvéssel tartják, feszítik a csoportozat fölött díszlő két girlandot, gyümölcsfűzért. Ez a vonás a megelevenedett plasztikus alakocskákkal Mantegnára emlékeztet. Az oszlopfejzetek fölé szokása szerint a szentek történetéből való csoportokat alkalmaz Memling, itt sz. Katalin vértanúságát. A tróntól kétoldalt kinyíló háttér két bájos, verőfényes flandriai vidéket láttat. A képnek magától a művésztől készült egyik másolatán — replikáján — a firenzei Uffizi képtárban, kisebb eltéréseken kívül a donátor helyett hárfázó angyal térdel, s a Szűzanya is élénkebben viselkedik: az almára tekint.

Elgondolható, hogy ily kiváló jelességű művész az elkényeztetett olasz műbarátok ízlésének is meg tudott felelni. Itt az ő neve már a XVI. század elején ismeretes volt, és nem egy kép van az olasz képtárakban, melyet Memlingről kereszteltek el. Szépművészeti Múzeumunk tőle egy népes *Kálváriát* bír.



9. Mária a Kisdeddel

fest. HANS MEMLING, szül. 1430 körül, megh. 1494. Brüggében.

69 × 47 cm. fatábla

Bécs, Udvari Múzeum.

Hugo van der Goes


AN DER GOES is egyike a XV. századi Németalföldek legnagyobb festőinek. Főműve a Firenzében őrzött u. n. *Portinari-oltár,* egyben a város egyik legkiválóbb látványossága. Tárgya *A pásztorok imádása,* s a lelki mozzanatok eleven megfestése dolgában a XV. sz. alkotásai közt egymagában áll. Alkotója 1430 körül születhetett s mint van Eyck-éknek és Rogiernek önálló és eredeti követője 1465 óta tíz éven át rendkívül keresett festő volt Gentben. Eleinte a világ gyönyöreit élvező világfi, amikor egyszerre valami magábaszállás vesz erőt lelkén: egy sz. ágoston-rendi erdei kolostorba vonúl vissza, s azontúl néhány arcképét leszámítva búskomorságában csupán a legvégső dolgokat föstögeti; állítólag vallási őrjöngésben halt meg 1482-ben. Egykorú följegyzések sok képét említik, különféle oldalaikról magasztalják őket, kivált női képeiben nyilvánuló jelességét. Annál csodálatosabb, hogy manapság kétségtelenül hiteles van der Goes a legnagyobb ritkaság-számba megy; alig van ilyen hét darab. Említett leghíresebb művét a firenzei Tommaso Portinari, Dante Beatricejának dédunokája, rendelte meg nála a firenzei Santa Maria Nuova kórház számára. A kép rendeltetése helyére kerülve valóságos forradalmat keltett az olasz festők közt. Hatása felfogás, az egyes alakok testtartása, az érzelmek kifejezése s a színezés tekintetében az utána keletkezett olasz képek jórészén nyomon követhető. Piero della Francesca, Baldovinetti, Piero di Cosimo, Lorenzo di Credi, Pollajuolo, Ghirlandajo egyaránt iskolába járnak a képhez; az utóbbi ugyanazon tárgy nagyszabású megfestésére kap tőle ösztönzést s kedvéért hűtlenné lesz eddigi stílusához.

Ehhez a főművéhez csatlakozik 1903-ban a berlini múzeumba került hasonló tárgyú és kétségtelenül eredeti alkotása, melyen a Portinari-oltár több jelességét szintén föltalálhatjuk.

Az alacsony kép szokatlanul hosszúra van kinyújtva, a legszélein két próféta a kompoziciót imént még elfödő függönyt tartja széjjel és színi jelenetnek tünteti föl *A pásztorok imádását.* Rajta Mária nem az eddigi szende szűz, hanem anya, aki már kivette részét a szenvedésekből, az ünnepi hódolattal térdeplő József is a munkától kicserepesedett kezű ács. A túlsó oldalon a pásztorok viharedzette, nyers, igazi alakjai: egyike féltérdre ereszkedik, másika lihegve rohan a Kisded felé. A szemek, az alakok minden izma a remegő ujjak hegyéig, minden a Kisdedet imádja. E tekintetben van der Goes fölülmulja valamennyi kortársát, akik a vallásos ihletet csupán az arcokban tudták eladdig kifejezni. S itt ismét alkalmunk esik ismételni, hogy ne modern szemmel nézzük a régi képet, hanem, ha a korba belehelyezkedni nem tudunk, legalább azt vegyük tekintetbe, hogy mit s hogyan festettek az illető képet megelőző időben. Csak így érthetjük meg, hogy az, aki a leírt motivumokat elsőre örökíti meg ily elevenséggel, valóban istenáldotta nagy művész.



10. A pásztorok imádása

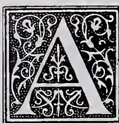
fest. HUGO VAN DER GOES

megh. 1482. Soignies mellett Roodendaole-ban

97 × 246 cm. fatábla

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

11. Antonello da Messina



A korai renaissance arckép a szoborképmásból származik. Mellszobrok és domború képmások nagyban divatoztak a XV-ik századi Firenzében. Donatello szobrász itt az úttörő, követi Verocchio és iskolájának művészei. Dombormívű arcképekre emlékeztet, — amint már szóvá tettük — az eddig megbeszélt három képmás, (1., 2. és 3.) melyek mind arcélre vannak állítva. A képünkön bemutatott fiatalember portréja már háromnegyedes fejtartásából ítélve is magasabb fejlődési fokon áll, de voltaképpeni jelentőségét másban kell keresnünk. Ez a rőthajú, szakáltalan ifjú prémmel bélelt gallértalan fekete kabátjában, leffentyűs fekete sapkájával, amint egy könyöklő-fal mögött a képnek majdnem egész fölületét kitölti, kivált aprólékos kidolgozottsága révén első tekintetre valami régi németalföldi festőre emlékeztet, a fénnyel és árnyékkal való kimunkálás — modellálás — azonban itt puhább, a színek szélesebbek, ömledőbbek, mintsem hogy azt ily kicsiny képnél várhatnók; a másolat és az eredeti egyforma nagy. Az ég kezelése a csupán nagyolva jelzett tájrészlettel szinte festőinek mondható. Itt tehát bizonyos ellentétek jelennek meg egyesülten: az olasz szélesebb, szabadabb kezelés és a németalföldi aggályoskodó kidolgozás. Ennek magyarázatát a festő egyénisége adja meg, akinek neve az ábrázolt alak latin jelmondata fölött a könyöklő-falra ragasztott cédulán — cartellinón — olvasható: Antonellus messaneus. Róla Vasary, az olasz renaissance festőinek egykorú életrajzírója (1511—1574), akinek adatai azonban csak nagy óvatossággal fogadhatók el, azt írja, hogy a sziciliai Messina szülöttje, aki Nápolyban Jan van Eyck egyik képét meglátva, legott útra kelt Flandria felé, hogy az olajfestés titkát magától a mestertől ellesse, Vasari-féle adattal levén dolgunk, az elbeszélés helyesbítésre szorúl, Jan van Eyck u. i. három évvel Antonello születése előtt már nem élt. Az adat nyilván oda módosítandó, hogy festőnk Olaszországba került flandriai képekből, talán Roger van der Weyden (8) valamely remekéből sajátíthatta el az északi mesterek eljárása módját és vitte 1470 táján Velencébe, ahol ez az új technika döntő szerepet játszott a Giovanni Bellinivel (35) meginduló velencei iskola megteremtésében. Nem találékony cselekvény-festő — história-festő — mint Bellini, hanem inkább technikájával jeleskedik és pedig kiválóan arcképeiben.

Régebbi képei több vläm vonást mutatnak, mint a későbbiek, pl. az anvers-i múzeum pompás kis *Keresztrefeszítése*, de itt is elárulja magát a három meztelen test anatómiájában a széles ecsetkezelésű olasz művész. Későbbi képein, pl. a drezdai életnagyságú *Szent Sebestyén* kimunkálásában, ennek rövidülten rajzolt alakjaiban — scurzóiban — továbbá perspektívikus építészeti részeiben már határozottan velencei festőnek mutatkozik.

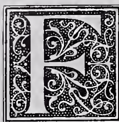


11. Fiatalember képmása

fest. ANTONELLO DA MESSINA, szül. 1430 körül Messinában, megh. 1479. Velencében

20 × 14 cm. fatábla — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Fra Filippo Lippi

RA előnévvel több olasz festőnél találkozunk (Fra Giovanni da Fiesole, más néven Fra Angelico, Fra Bartolommeo stb). Ez az olasz «frate» szó rövidítése és barátot, szerzetest jelent. Filippo Lippi is szerzetes volt; a firenzei karmelita kolostorban tölti árvasága gyermekéveit s ifjúkorát. Kitől tanult, nem tudják, kétségtelen, hogy a firenzei korai renaissance kinyilatkoztatásszerű remekeit maga előtt láthatta, olyikat, pl. Masaccio freskóit keletkezésükben is.

Ha a firenzei quatrocento képírásának úttörői között három legjobban kiemelkedő nevet keresünk, akkor Masaccio és Sandro Botticelli közé az ő nevét kell közbeiktatnunk. A XV. század huszas éveiben teremti Masaccio hatalmas ecsetjével e művészet első nagyjelentőségű emlékeit, a kis Brancacci-kápolna freskóit, *Szent Péter élettörténetét,* melyen méltóságos férfialakok egész testi elevenségükben vonulnak el szemeink előtt. Húsz évvel később a gyöngédebb lelkű Filippo Lippi fest első ízben szép nőket, akik természetes voltukban, szépségükben körülbelűl megfelelnek a Masaccio-féle freskók előadásbeli fokmértékének, noha Masaccio lenyügöző nagyságának híjával vannak; Lippi egyébként is kerüli a mozgalmas jeleneteket. Képein egészen új a leányos, szőke Madonna fátyolszerű fejkendőjével s az őt kísérő nem egészen gyermekes angyalokkal.

Filippo Lippi az első festő, aki a szent történetek szereplőit földi, emberi, realisztikus vonásokkal látja el. De azért vallásos képei, ha teljes mértékben nyilatkozik is meg bennök a világias báj, mindig a nagyság, az ünnepiesség hatásával vannak a szemlélőre. A képein szembeötlő világias elemet élete folyása magyarázza meg. A fiatal szerzetes mihamar megunja a kolostori magányt s a világi élet zajába veti magát, noha a szerzethez való vonatkozását továbbra is fönntartja és nevénél a «Fra» előnevet mindvégig odaírja. Szerzetesi fogadalmától fölmentetvén, megnősűl, 1469-ben halt meg a Szűz életét tárgyaló spoletói freskók festése közben.

A berlini galeria bájos képe, *Az erdei Madonna,* a karmelita barátnak ifjúkori műve és nyilván legremekebb táblaképe. Bensőség dolgában közel jár az angyali lelkű, domonkosrendi Fra Angelico (1387—1455) freskóihoz; van benne valami kötöttség, ósdiság, valami gótikus vonás. A kép *Krisztus születését* ábrázoló firenzei festményére emlékeztet, amelyen Sz. József a pásztorok és énekelő angyalok is rajta vannak; a kis Keresztelő Sz. János jogszerint ugyan nem tartozik a betlehemi csoportba, de azért itt van és ő is hódolni jött a kis Jézushoz. A Kisded virágos pázsiton fekszik és egészséges kis babák módjára ujját szopogatja. A naptól élénken megvilágított Szűz mögött komor erdő sötétlik a félhomályban alig látszó egyenes fatörzseivel, hátul, balra remete Sz. Bernát imádkozik magába szállva és legfölűl az áldó Atyaisten és a Szentlélek néz le és bocsájtja aranyos sugarait a jelenetre. Az egész mesés hatású poézis, amilyet eladdig senki sem látott lelki szemeivel.

A kép a legapróbb részletekig menő tökéletes kidolgozottságában és finom színeinek áttetszőségében szinte legvégső határa annak, ami az egyébként keményebb tempera-festéssel el volt érhető.



12. Az erdei Madonna

fest. FILIPPO LIPPI

szül. 1406 körül Firenzében, megh. 1469. Spoletóban

127×116 cm. fatábla

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Sandro Botticelli



OTTICELLI, a firenzei quatrocento harmadik úttörője, Filippo tanítványa, egyike az olasz renaissance legzseniálisabb művészeinek. Sokoldalúságával is fölülmúlja kortársait. Az Újszövetségből, Dantéból, Boccaccióból, Homérosból egyaránt ihletet merít s az életet mindig költői szemmel nézi. E kor vallásos képeiben az evangelium alakjainak világias ábrázolása, ami ellen oly szent haraggal prédikált Savonarolla, korántsem volt a vallásnak kivetkőztetése eredeti formájából. E festők maguk is abban a naiv hitben éltek, hogy a világ örömeinek bevitele a vallásos tárgyú képekbe, nem árt ájtatos jellegüknek, s ahol ez a hit igazi művész lelkében vert gyökeret, ott a két dolognak egyesítése sikerült is. Így Filippo Lippinél, így Botticellinél is működésének elején; utóbb Savonarolla hatása világosan meglátszik képein. Az teszi különösen kivánatossá képeit, hogy nála minden az ő egyéni hangulatának kifejezésévé alakúl. Emellett szívesen elnézzük rajzbeli gyöngéit, a perspektívai kidolgozottság hiányát. Kivált a gyönge nem festője és nő-alakjainak páratlan kellemet tud adni. A renaissance angyalának igaz tipusát is ő teremti meg. Filippónál az angyalok nagyon is világiasak, csak Botticelli angyalai azok az igazi égi alakok, akiknél fiú- vagy leány-voltuknak kérdése mellékes, lelke szép valamennyinek.

A *«Magnificat»* néven elhíresült firenzei festményen, ebben a kerek formájú — tondo — gyönyörű zárt kompozicióban áhitatosan ünnepi hangulat honol. Mária ölében tartja a kis Jézust, aki balkezét gránátalmán — a «kereszt gyümölcsén», az isteni kegyelmek jelképén — nyugtatja és jobbjával anyja kezét látszik vezetni. Egy szép szőke angyal tintatartót, egy másik nyitott könyvet tart Mária elé, ez a tintába mártja tollát és meghatottságtól sugárzó arccal készül folytatni a könyvben elkezdett himnusát: «Magnificat anima mea Dominum» (Magasztalja az én lelkem az Urat!) A két angyalt egy föléjök hajló harmadik köti bájos bokrétába, míg a két legszélső az égi sugaraktól megvilágított koronát teszi gyöngéden a Szűz fejére. Mesés báj ömlik el ezen a gyönyörű egységes kompozición. Itt van a boldogságos s egyben jövendő fájdalmát is sejtő Anya szépségének teljes ragyogásában, itt a formás kis Jézus; ég felé fordított okos arca és egész magatartása mutatja, hogy isteni voltának teljes tudatában van, itt az angyalok elgondolkodó, szinte méla tekintetükkel. Mennyire át van itt szellemítve minden! Ezzel szemben egészen elfelejtjük, hogy a tintatartó, a toll, ennek bemártása a tintába magukban mily prózai dolgok. Technika dolgában és hatását tekintve ez Botticellinek legjobb képe. Élesrajzú vonalai mindig kellemesen hajlanak, s e jobbára erősebben kiemelt kontúrvonalak közt rendkívűl gondosan dolgozza ki alakjait, de inkább rajzol, mint fest; mindez régebbi ötvösmesterségének tudható be. Figyeljük meg pl. a Szűznek pókhálószerű fátylát. A kép vékonyrétegű tempera-kezelése még erősen lokális színezetű, s az alakok a háttérhez ragasztottaknak látszanak. — Működésének főtere Firenze. 1480 körűl IV. Sixtus pápa Rómába hívja s a sixtusi kápolna kifestését bízza rá. A kápolna fali képeiből *Mózes* és *Krisztus életét* tárgyaló három kép való tőle.



13. A «Magnificat»

fest. SANDRO BOTTICELLI

szül. 1446. Firenzében, megh. ugyanott 1510.

111×111 cm. fatábla

Firenze, Uffizi-képtár.

ZENT Péter templomának sekrestyéjében, Rómában, tizennégy freskó-töredéket őriznek, melyek az 1711-ben lebontott Santi Apostoli templom szentélyének — apsisának — félkupolájáról valók. Közülök négy kép apostol-fejeket, a többi tíz félalak pedig zenélő angyalokat ábrázol. Az itt bemutatott leányos szépségű angyal egyike a legszebbeknek. A pompás lendületes alak mandolint tart ölében, de ujjai csak gépiesen játszanak a húrokon, figyelmét valami más, a földön végbemenő jelenség vonja lefelé; fölső teste is önkényt követi tekintetét. Az angyalok közül még egynek van mandolin a kezében, más kettő fölfelé irányzott szárnyakkal látszik és hegedül meg halkan dalol hozzá, tekintetük is a magasba néz. Ismét mások verő hangszerekkel, forogva, perdülve nyomúlnak az ég felé, mintha ki akarnák ostromolni. Egy végül, a legfiatalabb, egymagában nyugodtan ül és elragadtatva fülel valami harangjáték hangjaira; elpusztult balkezében t. i. ilyesmit sejtenek. Szebb zenélő angyalokat a későbbi művészet sem teremtett.

Ez a tizennégy töredék egy *Krisztus mennybemenetelét* tárgyaló nagy kompozicióhoz tartozott, melynek kevésbbé sikerült főalakja, az angyalfőktől körülvett *Krisztus,* ma a Quirinál-palota egyik lépcsője fölé van falazva. A kompozició nyilván úgy képzelendő el, hogy az apostolok lent állhattak a félkupola peremén, csoportjukból cherubimoktól és kis angyaloktól körülrajongva hatalmas lendülettel tört fölfelé Krisztus alakja, a zenélő és éneklő angyalok kara aztán a boltozat többi részét tölthette ki félkörös elrendezésben. A festmény 1480 körül keletkezhetett a későbbi II. Gyula pápa — akkor még Rovere biboros — megbízásából.

Elpusztult voltában is legfontosabb műve a közép-olaszországi korai renaissance egyik sok sajátos vonással jeleskedő nagymesterének, Melozzo da Forlinak, aki valószínűleg Piero della Francesca (1. és 2.) tanítványa volt s az ő plein air kutatásait folytatja; Mantegna hatása is meglátszik rajta. Szépérzékével és nagy tehetségével már majdnem átlépi a virágzó renaissance határát. Maga is olyan művész, aki technikai föladatok megfejtésén töri a fejét. Nevezetesen új hatású mozgásokat, újszerű rövidüléseket — scurzókat — talál ki, alakjait alulról való nézetben is rajzolja Mantegna után, de a fejlődés magasabb fokán valami eladdig ismeretlen lendülettel, tehát rendkívül nehéz rajzbeli föladatokkal foglalkozik. Több helyen működött mint freskófestő.

Fölfogásának újszerűsége annál sajátosabb volt már kortársai előtt is, mert az ő szemükben a legmodernebb alkotás a római sixtusi kápolna falainak Botticelli vezetése alatt (13) végbement kifestése volt, amelynél a kor legjelesebb freskófestői: Ghirlandajo, Perugino, Luca Signorelli működtek közre. Amit ezek a művészek ott alkottak, az mind ósdi módon, számos alaktól nyüzsgő, zsúfolt kompozició volt. Mennyire elütő hatású ezzel szemben a fölfelé néző apostolok arcán és az angyaloknak ujjongó szépségében megnyilatkozó természetfölöttiség, amint azt Melozzo da Forli fölfogta!



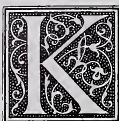
14. Mandolinon játszó angyal

fest. MELOZZO DE FORLI

szül. 1438. Forliban, megh. ugyanott 1494.

Fresco

Róma, a Sz. Péter-templom sekrestyéje.

ÉPÜNK markos vincellérnét ábrázol, aki az este beálltával a mögötte elterülő lankás dombvidékről hazatérőben van. Az alak egészen az előtérben áll, sőt bal lába fejét, mellyel valami küszöbfélére lép, szinte kidugja a képből. Alulról való nézetben van ábrázolva, s ebből következik, hogy a tábla eredetileg magas helyre volt szánva. Ilyes perspektívai túlkapások gyakoriak pl. Mantegnánál vagy Piero della Francescánál, és nyilván a kissé nehézkes felfogású szemlélő érdeklődését igyekeznek fölkelteni.

A kép mestere Francesco Cossa, ferrarai művész. A kis Ferrara ugyan szerény részt vett ki magának a renaissance nagy mozgalmaiban, de az Este-családból való fejedelmeinek nagy műveltsége és bőkezűsége nemcsak a költőket — mint Ariostót és Tassót — lelkesítette az uralkodóház dicsőítésére, hanem a korszak művészi mozgalmai közt derekasan helytálló külön festőiskolát is teremtett, melyben egész jellegzetességében visszatükröződik az ott dívó szellemi élet. A ferrarai festők éles rajzában és testies, kemény kimunkálásában általán valami nehézkesség nyilvánul. Ez iskola főképviselői a Mantegnára emlékeztető Cosmo Tura s a már kevésbbé szigorú Francesco Cossa, akik valósággal bekeblezett tagjai Borso és I. Ercole fejedelmi udvarának; egy harmadik ferrarai festő, Lorenzo Costa, megérett művészi alkotásaival már a következő korszakba tartozik (l. még a 49. sz.)

Francesco Cossa állítólag Piero della Francesca tanítványa és képünk több vonása valójában rá is vall, így a valószerűen ható alak szoborszerű tartása, a ruhának csöves ráncai, aztán a testrészeknek egyformán gondos kidolgozása, meg, hogy a művész az arcban a korai renaissance fölfogása szerint még nem keresi a sajátlagos kifejezést, végül az erős hatású fehéres színek.

A kifejezés nélkül való, éppen nem szép arc, a leánynak vagy asszonynak egész izmos, szinte méltóságos föllépése, a bal lábán levő mesterkélt ráncvetés nem emeli ugyan a képet a mi modern szemünkben valami különös magas polcra, de másrészről elvitázhatatlan, hogy a valószerűség felé való törekvés, mely annyi bájt tud adni olyan korszakoknak, mikor ezt csak keresik, kutatják, nagy mértékben megvan ezen a képen is; nézzük csak a bal kezéből lecsüngő szőlőágat, a kapa fényes élét vagy övén a zsinór kötését.

A kép testvéreit a Ferrara melletti Schifanoja-palota egykorú freskóiban találni. Ezt a palotát u. i. éppen Cossa vezetése alatt diszíttette Borso fejedelem 1471-ben freskókkal, s ezek a jobbára elpusztult freskók egyszersmind a ferrarai képírás főművei. Rajtok az uralkodó fejedelmi család életemódja, diadalmenetek, a mithologia s az allégoria szerepelnek, de a vidék közembereinek napi foglalatosságai is meg voltak örökítve.

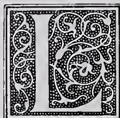
Képünk egy másik képsorozatból való, mely az egyes évszakokat vagy hónapokat mutatta be és az *Őszt* vagy talán *Október hónapját* jelenti.



15. Az ősz

fest. FRANCESCO COSSA, szül. 1435 körül Ferrarában, megh. 1477.

115×71 cm. fatábla — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

IONARDO neve már a cinquecentóba, a XVI-ik századba, az olasz művészet aranykorába vezet át bennünket. Itt közölt remeke, a *Mona Lisa* vagy a *Gioconda* egyike a Louvre legtöbbet megcsodált képeinek. Ez a csodálás divat dolga s leginkább sajátosan titokszerű mosolyának szól; műtörténelmi fontossága másban keresendő. — Megbízása szerint Giocondo, firenzei polgár harmadik nejét kellett lefestenie. Állítólag négy évig dolgozott a képen. A szabályosító — stilizáló — munka közben, melyet soha semmi képén sem hagyott el, egy szép nő jellegzetes képe lett a hasonmásból; melyet a korábbi arcképekkel szemben melegen lüktető belső élet, a lelki és testi megjelenés szétbonthatatlan egysége hat át. — Az arc nem szép, inkább csak barátságos. Ruházata rendkívül egyszerű. Majdnem egészen a néző felé fordul, s ezzel annál jobban föltüntethető rajta az arcjáték. Nyitott oszlopos folyosón, karosszéken ül. Karjait a szék fogódzóján nyugtatja; a csodamódra megfestett gyűrűtlen kezek egymásra téve élő csattként kötik össze ruhájának selyem-ujjait, melyeknek ráncain bámulatosan játszik a fény és az árny. A kezek behozatala a portré keretébe már maga is ujdonság volt, de ezen kezeknél szinte érezni a finom vér lüktetését; valósággal «beszélő kezek». Rajtuk még megmaradt a húsnak meleg tónusa. A fő hangsúly az arcon, a túlmagasított homlokon van. Szemöldei az akkori esetlen ízlés szerint ki vannak tépve, s ez éppen nem emeli az arc szépségét. — A kinyilatkoztatásként ható újszerűség e képnél, az említett vonásoknak sajátos festői kezelésében rejlik. Itt szerepel először a «sfumato», vagyis az előző (kivált az ötvösségen kezdő) művészek élesen határolt formái helyett a körrajznak elmosódó kezelése s hozzá az eddigi «szépszínes» festés helyett a fénynek és árnynak egymásba ömledése, úgy, hogy az egész mintegy átlátszó ködbe — fumo — burkoltnak látszik, röviden: a levegős fénynek megfestése. Lionardo «chiaroscuro»-nak, fényhomálynak nevezi eljárását. A könnyedén rezgő formáknak megfelelnek az egymással összhangzó, megtört színek is: a zöldes-fekete kabát a rózsaszínbe játszó sárgás, meleg ruha-ujjakkal, a kékes-zöld, párás, sejtelmes táj, melynek elmosódó lágysága viszont erősíti az alaknak testiségét. Az örökké kutató mestert a munka csak mint a megismerés eszköze érdekelte, izgatta; csupán terveinek és vázlatainak élt, kivitelüket rendesen tanítványaira bizta, ez az arckép azonban kétségkívül saját kezemunkája.

A Gioconda sokat firtatott «mosoly»-ára visszatérve, említésre érdemes Reinach Salamon legújabb föltevése, mely meglehetősen prózai, de nincs minden alap híján. Szerinte okmányilag igazolható, hogy Madonna Lisa a XV. század legelején egyetlen leánykáját temette el. Portréja akkor még nem volt befejezve, s ekkor léptette volna föl a művész a későbbi üléseken a Vasaritól említett zenészeket és tréfás énekeseket, hogy a hölgyet a megkívántató hangulatba ringassák. Összefügg ezzel a hölgynek gyászra emlékeztető s minden ékszer nélkül való ruhája. S eszerint a Gioconda nem érzékies, csábító nő, hanem egy lánykáját gyászoló anya volna, aki erőltetett mosolylyal igyekszik szomorú emlékeitől szabadulni.

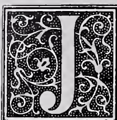


16. Mona Lisa

fest. LIONARDO DA VINCI

szül. 1452. Vinciben (Toscana), megh. 1519. Clouxban, Amboise mellett

77 × 53 cm. Párizs, Louvre.

ÉZUS és a 12 apostol az utolsó vacsorára gyűltek össze egy lapos mennyezetű, tágas terembe; a hátsó fal nyitott ajtaján és ablakán át lankás dombvidék látszik. Ez a szelíd táj́ék, a teremnek egyszerű, nyugalmas távlata s az asztalnak hosszú vonala élénk ellentétben van az alakoknak viharos mozgalmasságával. A Mestert kivéve a hármas csoportokba verődő apostolok mindnyáján valami szerfölött heves indulat hatása alatt vannak, egyike-másika föl is ugrik székéről. A nyugalomnak és mozgalmasságnak emez együttes megjelenésében valami különös harmónia, szinte fizikai egyensúly van. A Mester nyilván valami neki nagyon fájó s környezetére fölháborító dolgot mondhatott el.

Ennyit még leolvashatunk Lionardo *Utolsó Vacsoráját* — a *Cenacolót* — ábrázoló színes másolatunkról is, mely a Cavenaghitól legujabban, 1908. helyreállított fali festményről van véve. De ez még nem magyarázza meg világhírét. A tipikussá vált műremeket megromlott volta miatt csak valami régebbi jó metszeten lehet tanulmányoznunk pl. Morghen Raffaellóén. Ezt tartjuk szem előtt, amikor a képről való egyéb tudnivalókat e helyt fölsoroljuk.

Mit mondhatott Jézus az apostoloknak? Az Oltári Szentség szerzésének világhírű szavait nem mondhatta, mert akkor a tanítványok nagyfokú izgatottsága nem volna megokolt. Induljunk ki az egyes alakokból, vizsgáljuk arcukat, de kivált kezök játékát. Jézus jobbja felől János, a «szeretet apostola», mélyen elszomorodva hajtja le szép fejét, mellette az ősz Péter jobbjával tőréhez kapva hevesen fölpattan székéről s unszolja Jánost: kérje meg a Mestert, hogy világosabban beszéljen, előtte a pénzes zacskóról fölismerhető Judás ijedten nyitja ki balkezét; a hirtelen fölugró Pétertől lökést is kaphatott, mert jobbjával fölborította az előtte levő sótartót. — Az asztal bal végén András elrémülve emeli föl tenyereit, gondolata nyilván ez: «Ah! hiszen ez borzasztó volna!» Jakab Péter vállát érinti és türelmetlenül várja Péter kérdezősködésének eredményét, Bertalan hirtelen feláll székéről, lába még keresztbe maradt vetve, feszült figyelemmel lesi, hogy mi lesz. — Krisztus balján az id. Jakab szétveti kezeit és ámultában meredten néz maga elé, akárcsak látná már a Mester szavainak teljesültét. Jobb válla mögött Tamás látszik, amint jobb keze mutató ujját homlokához emeli, mintha ezt akarná mondani: «Uram, hisz' ez elképzelhetetlen!» A harmadik alak, Fülöp, föláll, szivére mutatva a Mester felé hajol és ezt látszik mondani: «Uram, te ismered szivemet; én nem lehetek az, akire gondolsz!» — Az asztal jobb végén Tádé, a középső, megfordított jobb tenyerével bal kezébe készül csapni, bizalmatlan, arca is ezt mondja: «Hát nem megmondtam, hogy ez lesz a vége!», az asztal legvégén ülő ősz Simon igazat ad neki, a fiatal Máté végre mindkét kezével Judás felé mutat s nyilván ezt mondja: «Ő az, más nem lehet!...»

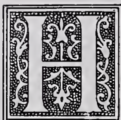
Így olvasgatva az alakok arcjátékában és taglejtésében, biztosra vehetjük, hogy a Mesternek szavai ezek lehettek: «Bizony mondom nektek, egy közületek el fog árulni engem». E szavak hatása van megörökítve a képen utólérhetetlenűl. Tökéletesség szempontjából sem hozzáadni, sem belőle elvenni semmit sem lehet, s épp ez a próbaköve a remekségnek, a klasszicitásnak.



17. Az utolsó vacsora (Cenacolo)

fest. LIONARDO DA VINCI

Fali festmény tempera modorban — szül. 1452. Vinciben (Toscana), megh. 1519. Clouxban, Amboise mellett — Milano, S. Maria delle Grazie kolostor.

ogyha megfigyeltük Lionardo da Vinci festői eljárásának egynémely jellegzetes vonását pl. a *Mona Lisa* vagy *Gioconda* néven ismetes képén (16), akkor az itt közölt, jóideig kétes szerzőségű képet is hajlandók leszünk neki tulajdonítani. Megvan ebben is a «sfumato», és levegője, kivált a kecsesen fölemelt, gyönyörű balkéz körül van annyi, hogy megfestése egy Lionardónak is becsületére válik. Itt van a falról lehajló páfrány és az indás, kúszó növény finom rajza, itt a mosolygó leányzónak bájos beállítása, gyöngéd körrajza, puhán kezelt haja, a szépséges kezek. Ezek mind olyan vonások, melyekkel Lionardo jeleskedett. Hozzájárul ehhez a képnek kitünő állapota, úgy hogy minden tartózkodás nélkül szebbnek mondhatjuk, mint a *Mona Lisát* s arra eredetileg nem is gondolunk, hogy Lionardótól elvitassuk, aminthogy sokáig neki is tulajdonították már csak azért is, mert fölfogása tökéletesebb, gyöngédebb akárhány eddig hitelesnek tartott Lionardo-féle képnél. Már az is nagy merészség volt, hogy Waagen alapján Luininak kezdték tulajdonítani ezt a nevében is bizonytalan *Virágos leányzót,* akit hol *Flórának*, hol a *Hiuságnak,* hol meg *Colombinának* neveznek a leltárak. Azonban az inkább a freskóban jeleskedő Luini többi képeihez jogosan hozzásorolni már a szinte átszellemített kezek miatt sem lehetett, mert neki éppen a kezek megföstése a leggyöngébb oldala. Mások Lionardo iskolájához tartozó más művészeket ajánlottak szerzőkül. Helyes csapásra a kutatókat a berlini múzeumbeli *Vertumnus és Pomona* c. képpel való összehasonlítás terelte, az utóbbi pedig Melzitől, Lionardo legkedvesebb tanítványától és barátjától való, aki úgy szerette mesterét, hogy franciaországi önkénytes számkivetését is megosztotta vele haláláig (1519) és irodalmi hagyatékát is ő örökölte. Nagy műveltségű előkelő milanói ember hírében állt mint a művészeteknek és tudományoknak nagy pártfogója. Hogy gyakorló művész is volt, azt csak említett berlini képéből és megbeszélt lányarcképéből tudjuk. Az utóbbi nem portré a szó szoros értelmében, hanem inkább életkép — genre-kép — allegórikus, képletes, jelentéssel.

Azt a körülményt, hogy a kép tetszetősebb, mint a hiteles *Mona Lisa,* talán úgy magyarázhatnók meg magunknak, hogy az örökké kutató, magával soha meg nem elégedő mesterrel szemben akadt tanítvány, aki a mester tudásának fáját kevésbbé aggályoskodó, biztos kézzel ápolgatta és természetesebb, erőltetés nélkül való, tetszetősebb gyümölcsöt termelt.

A nagy mester közvetetlen környezetéhez tartozó tanítványok elsőrangú önálló művészekké nem váltak. Érdemök egyébként az, hogy a mesternek egyik-másik elveszett vagy teljesen megromlott remekéről másolatokat hagytak az utókorra. A tanítványok sorában van Boltraffio, akinek egyik *Madonnája* Szépművészeti Múzeumunk tulajdona s nem egy, a mesterre emlékeztető vonást mutat.



18. Leány virágokkal

fest. FRANCESCO MELZI

szül. 1490. Milanóban, megh. ugyanott 1566.

77×61 cm. Sz. Pétervár, Eremitage.

Fra Bartolommeo

ARTOLOMMEO művei Lionardo, Ráffael és Michelangelo alkotásai mellett a firenzei művészet legjavát teszik. Tanítója elsősorban Lionardo, legnagyobb tanítványa pedig Ráffael volt, Ráffael egyenesen tőle sajátította el a szigorúan zárt szerkesztés titkát s az egyes alak megjelenítésének csodás nagyságát. Ekkor éli az olasz képírás azt a lelkes korát, amikor minden mellékes vonástól, minden fáradságos aprólékosságtól fölszabadultan megszületik a «tiszta forma», amelyet aztán egész szépségében igyekszik elevenné, naggyá tenni.

Bartolommeo képeinek főjelleme ebben a tiszta formában megnyilatkozó emlékszerűség — monumentalitás, — ezért alig találni képein mozgalmas jeleneteket. Savonarolla lobogó tűzű prédikációinak hatása alatt válik igazi vallásos festővé; a nagy hitszónok halála után a domonkos szerzetbe lép be és 42 éves korában fejezi be egészen a vallásos képírásnak szentelt rövid életét. Érdeme kivált a régebbi nagy kompozitorok, Giotto és Masaccio, hagyományainak folytatásául a szigorú szerkezet egységének megteremtése, mely ezidőtájt, t. i. a virágzó renaissanceba való átmenet idejében, meglehetősen szétmálló állapotban sínylődött, mutatják ezt pl. a Botticelli vezetése alatt készült Sixtus-kápolnabeli freskók (13). Másik érdeme a színkezelésben van. Színei mindig erővel teljesek. Mint Lionardo tanítványa jól ért a «chiaroscuro»-hoz és velencei tartózkodása alatt (1508) megismerte azt a festői iskolát is, melynek éltető eleme a szín. Egy tekintet képünkre meggyőz róla, hogy színeivel pompázó, igazi színező festővel — koloristával — van dolgunk.

Képünk tárgya *Krisztus siratása* az ú. n. *«Pietà»*, amin a Fájdalmas Szűznek szent Fia holttestével való együttes ábrázolását értik képben és szoborban egyaránt; az olasz szó voltaképpen «kegyelet»-et jelent. A művésznek utolsó nagy munkája s egyben az evangélium eme jelenetére nézve épp úgy mintaszerű, mint az utolsó vacsorára Lionardo *Cenacolója.* (17) Vagyis a művész csupán a legjellegzetesebb vonások föltüntetésével olyanősképét alkotta meg a jelenetnek, hogy hatása alatt a későbbi festők hasonló tárgyú képeiknél alig képesek tőle szabadulni, jobban, szebben megfösteni már nem tudják. Ilyen mintát, tipust, kánont csak a teremtő lángész alkot; a talentum már csak stilizál rajta.

A képen négy alak szerepel valami teljesen homályba burkolt táj előtt. A kiszenvedett Krisztust látható erőlködéssel tartja ülő helyzetben a térdelő sz. János. Krisztus szép teste a kínhalál nyomait nem mutatja, Mária is mérsékelt, lemondó fájdalommal nyomja utolsó búcsúcsókját Fia homlokára; a két egymás felé hajló arcél valami fönséges mozzanata a képnek! Csak a szerelmében kétségbeeső Magdolna mutat hevesebb indulatot, azonban arca, mely ezt leginkább föltüntetné, de ezzel a kép nyugodt, ünnepi méltóságából kirína, csak félig látszik.

A remek körrajzú festményt átérzett, igazi vallásosság sugallta. A teljesen zárt szerkesztésű képen az alakok szíve, lelke mind a főalak felé irányul, s ezt testi mozgásuk is jelzi; mélységesen megható lelki tartalom van benne, s ezért egyike a legszebb vallásos festményeknek.



19. Pietà

152×192 cm. fatábla — fest. FRA BARTOLOMMEO, szül. 1475 Firenzében, megh. ugyanott 1517. — Firenze, Pitti-palota.

Mariotto Albertinelli

ARIOTTO Albertinelli jóbarátja volt Fra Bartolommeónak s vele jó ideig együtt is dolgozott; olyik kép mindkettőjük közös munkája. Nagy festő barátja közelében kisebbnek tünik föl, mint amilyen igazában. — Bartolommeóra oly erős benyomással volt Savonarolla föllépése, akit rajongva követett, akiért világi tárgyú képeit, vázlatait mind elégette a lángszavú domonkostól összehordott «hiúságok máglyáján», hogy — mint említettük — a szerzetbe is belépett. Barátja, Mariotto, künnmaradt a világban és hol műfestő volt, hol meg kocsmárosnak csapott föl. Sok közepes holmin kívül néhány jóravaló templomi képet is föstött és ebben a szerepében barátjával, az immár szerzetes Fra Bartolommeóval, továbbra is fönntartotta a közösséget egy ideig; egy műteremben dolgoztak és jövedelmüket hüségesen megfelezték egymás közt.

A legjobb, amit Albertinelli alkotott, a közölt *Mária látogatása Erzsébetnél,* röviden a *Visitatio,* mellyel jóformán tipusát teremtette meg annak a bibliai jelenetnek, mikor a Szűz boldogsága titkának édes érzetében nagynénjét, Erzsébetet, meglátogatja s ez e szavakkal siet huga elé: «Áldott vagy te az asszonyok közt, áldott a te méhednek gyümölcse. Honnan vagyon nekem az, hogy az én Uramnak anyja jön hozzám?»

Ezt a kép oly világosan, annyi bensőséggel fejezi ki, hogy részleteznünk fölösleges, mindössze néhány jellegzetes vonásnak kiemelésére szorítkozunk. A két alaknak mind a két keze látható, és mindegyiknek megvan a maga külön szerepe, egyik sem fölösleges. Mária arcéle — ő a fontosabb személy — teljes világosságban, Erzsébeté félig árnyékban van és kissé lejebb is. Ezen alakok állásában és tartásában már a virágzó renaissance szabadsága nyilatkozik meg. Csupán köpenyeik redőzete, a talaj növényzetének kezelése s a pillérek diszítésének részletes kidolgozása emlékeztet még a quatrocentóra. A kép az erős, biztos színkezelésben s a bensőséges hangulatosság dolgában bátran megállja a versenyt nagynevű barátjának, Bartolommeónak, képeivel.



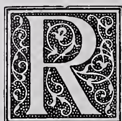
20. Mária látogatása Erzsébetnél

fest. MARIOTTO ALBERTINELLI

szül. 1474. Firenzében, megh. ugyanott 1515.

231 × 147 cm. vászon

Firenze, Uffizi-képtár.

ÁFFAEL a köztudatban mint az istenáldotta művészek utolérhetetlen, legnagyobb művésze él. Rövid földi életében óriási művészi fejlődésnek volt tanuja és cselekvő részese. Soha művészben nem egyesült többé az az egymásnak ellenmondó két tulajdonság, mely Ráffael művészi egyéniségét megalkotja, t. i. a külső behatások iránt való legnagyobb fogékonyság s az a hatékony lélekerő, mely a benyomásokat magába olvasztotta s alapjában változatlan lényének új vonásául megőrizte. Ezért tűnik fel olybá, mintha minden versenytársát legyőzte volna.

Raffaello Santi, akit szinte becézve csak keresztnevén szoktak nevezni, 1483-ban született Urbinóban. Első tanítója atyja volt. (1) Korán Perugiába került a gyorskezű Pietro Perugino vezetése alá, majd a XVI. század legelején Firenzébe, ahol éppen Bartolommeo, Lionardo és Michelangelo működtek. Itt érlelődik valódi nagy művésszé 1508-ban II. Gyula pápától Rómába való meghivásáig. Azontúl a pápai udvarban marad 1520-ban bekövetkezett korai haláláig. Az umbriai iskolában, a mélyen átérzett vallásos képek hazájában, növekedvén, csodás harmóniában egyesíti lelkében mindazt, amit mástól tanult, azzal, ami ő maga volt. Élete külső eseményekben vajmi szegény: a pápák (II. Gyula, X. Leo) áldozatkészségéből bőségben, boldogúl él, a szó szoros értelmében mint a művészek megcsodált fejedelme, mindig nagyobbszerű műveket alkot, új és új tereket hódít és rövid élete örökségéül a remek alkotások hihetetlen bőségét hagyja hátra kortársainak és az utókornak.

Mária eljegyzését, a *Sposaliziót,* ábrázoló képünk 1504-ben, talán még perugiai tartózkodása idejében, mindenesetre ennek hatása alatt készült. Maga a jelenet festői szempontból kevésbbé érdekes, és csattanója — pointja — t. i. a gyűrű ráhuzása Mária ujjára, alig is jelezhető úgy, hogy az egészet átható főmozzanatnak lássék; ugyancsak meg kell erőltetnünk szemünket, hogy az aránylag elég nagy képen a gyűrűváltást, illetve a gyűrűt meglássuk. De a jelenetet szivesen ábrázolták, s a firenzei művészek értettek is hozzá, hogy a családias képet vidám részletekkel tarkítsák. Ráffaelnél a helyzet nyugodt, mindössze talán az előtérbeli ifjú tartása elevenebb kissé, aki széttöri vesszejét, mely nem akart kihajtani. A kép két oldalának részarányosságát — szimmetriáját — apróbb eltérések mentik meg a túlhajtástól, s a főcsoport fontosságát a feléje hajló arcok emelik ki. A főalakok (Mária, József és a pap) mögött lépcsős talapzatból kiemelkedő épület a renaissance építőművészeinek eszményi kerek temploma, Bramante stílusában. Jobbra és balra szelíd körrajzú vidék látható s föléje az égbolt kéksége borúl. Közbül tarka burkolatú síma tér, rajta szétszórtan néhány alak a tér kitöltésére és a kép mélységének föltüntetésére.

A tömegekkel való bánni-tudás és a finom térérzék már e korai művén is szembeötlik. A kép már első tekintetre is rendkívül kellemesen hat, szépségét még jobban fokozná, ha egybevehetnők a mesterének, Peruginónak, neve alatt szereplő, hasonló tárgyú caëni képpel, mely képünkkel szemben majdnem úgy tünik föl, mint valami mesterembernek nehézkes kezemunkája. — Ráffael képein általában nincsen semmi erőltetettség, semmi megfejthetetlen, semmi, ami az «én»-nek nehezebben kifürkészhető magyarázatát kivánná.



21. Mária eljegyzése

— Lo sposalizio —

fest. Ráffael

szül. 1483. Urbinóban, megh. 1520. Rómában

170×118 cm. fatábla

Milano, Brera.

ALAMINT a renaissance többi nagy mestere, úgy Ráffael is egyetemes lángelme, kiváló tere azonban a festőművészet. E téren is minden irányban nagyot teremt, világra szóló hire mindazonáltal különösen Madonna-képeiben él tovább. Korszakalkotó ujítása a Madonna-képek terén az, hogy míg a quatrocento firenzei festőinek madonnái jobbára bizonyos ünnepi hidegséget, szomorú, sőt megközelíthetetlen fönséget lehelnek, s ezzel mintegy gátat emelnek maguk s az imádkozva közeledő közé, addig Ráffael ezt a gátat lassan-lassan eltünteti s az Anyát és Kisdedét, a polgári, a családi élet keretébe helyezi.

Ráffael Madonnái közt művészi egyéniségének fejlődésével kapcsolatosan különbségek vannak. Az umbriai iskola fölfogása szerint Perugiában föstöttek ájtatosak, a firenzeiek már világiasabbak, érettebbek. a rómaiaknak jellemvonása végül a nagyság és egészen szabad fölfogás. A határok, természetesen, nem annyira szigorúak. Így a képünkön közölt *Madonna del Granduca,* a Nagyherceg Madonnája, még szorosabb értelemben vett ájtatossági kép, noha már firenzei tartózkodása idejéből való. Ráffaelnek nemes, becsületes igyekvését, tanulmányait kivált a Madonna-képek egymásutánján látni. Szegrőlvégre tanulmányozza az álló vagy ülő Szűz viszonyát a Kisdedhez, egyszer a kis Keresztelő Jánost, máskor szent Józsefet csoportosítja velök, majd mindkettőt hozzájok csatolja. Elles, megpróbál itt minden lehetőséget s a csoport mind nagyobb és nagyobb kellemmel és úgy hat, hogy magától értetődőnek látszik, erőlködés vagy az előtanulmányok sehol sem láthatók rajtok. Ha valaki, akkor Ráffael érdemli meg a renaissance mesterei közt a «klasszikus» nevet a szó igazi, antik értelmében.

A Madonna térdképe szoborszerűen, egyenesen áll előttünk egészen elölről való nézetben. Vállát puha, könnyű, zöldeskék köpeny födi, melyet finom fátyoltól borított szépséges feje fölé is fölhúzott. Tojásdad formájú, szelíd arca lesütött szemeivel gyöngén oldalt hajlik, s ez az egyetlen törés a test hosszú függélyes vonalában. A formás kis Jézus magatartásában még kissé tartózkodó, de kacsói már élénk mozdulattal kapaszkodnak anyjába. A későbbieken számos apró, genre-szerű mellékes dolog fűzi az anyát s a gyermeket a földi élethez, hova-tovább több az elevenség, szabadabbak a mozdulatok, annyira, hogy a Kisded viselkedése némelyiken pajkosnak mondható. Ezek aztán, természetesen, nem templomi festmények, hanem szobába, házi ájtatosságra szánt genre-, azaz életképek. Páratlan e tekintetben a római tartózkodása idejéből való világhírű *Madonna della sedia,* a Székes Madonna, tondója (kerek képe), melyen az anya voltaképpen egy szép olasz nő a Róma vidékén divó öltözetben, azokkal a tiszta, nemes vonásokkal, melyek az ókorból tisztán fönnmaradt szép emberfajra utalnak; vele bensőséges egyesülésben van formás, bájos csecsemője, aki jóleső hangulatában, az egészséges kisdedeket jellemző módon játszadozik izgó-mozgó lábujjaival és pompásan érezheti magát édes anyja puha, meleg ölében. — Szépművészeti Múzeumunkban nekünk is van egy befejezetlen volta mellett is bájos kis Madonnánk Ráffaeltól, az *Esterházy-Madonna*, mely tipusával a Firenzében festett Madonnákra vall



22. Madonna del Granduca
fest. Ráffael
szül. 1483. Urbinóban, megh. 1520. Rómában

84 × 56 cm. fatábla

Firenze, Pitti-palota.

ODOMA, igazi nevén Bazzi, Lionardo da Vincinek milánói környezetéhez tartozó lombardiai születésű festő, aki 1501-ben Sienába költözött s ez iskola keretén belűl képviselője itt a virágzó renaissancenak; a régebbi sienai iskolához semmi vonatkozása sincs. Közben kétszer fordúlt meg Rómában s itt a kevéssel fiatalabb Ráffael hatása alá kerűlt, valószínűleg Firenzében is járt Andrea del Sarto közelében. Az említett mesterek hatását legalább mind fölismerjük művein, aminthogy Bazzi magánéletében is állhatatlan, könyűvérű, lobbanékony legény volt, akinek élete csupa tréfa és szeszély. Mint művész Ráffaelre emlékeztető szépérzékével bilincsel le s e tekintetben a hivatásos művészekben gazdag korszaknak egyik legtehetségesebb festője, de kiváló talentuma inkább csak a szelid, gyöngéd jeleneteket, hangulatokat kereste: fiatalos nők, ifjak, gyermekek és angyalok ábrázolásában nyilatkozik meg az ő valódi ereje. Ezek aztán olykor édeskések is és kellemüktől elvitázhatlan az érzékiség. Hogy nem sorolható a legelső festők közé, ennek oka egyébként az is, hogy nem volt elég önuralma; csak nekilódúlva tudott igazán dolgozni. Kompoziciói ritkán vannak átgondolva és rajza is gyakorta hanyag.

Szent Sebestyéne, a lövészek patrónusa, templomi zászlónak készült, mely elől szép tájképben a szentektől és bűnbánóktól körülvett *Madonnát* ábrázolja. A zászló eme főképén semmi különös sincs, annál lebilincselőbb a hátsó festmény, mely a művész összes jó oldalait egyesíti magában. Gyönyörű vonalvezetés, (még pedig a tőle nagyon kedvelt hullámvonal irányában) és nemes ifjúi formák csengnek benne össze a néma fájdalom és rajongó áhitat megkapó kifejezésével. A nyílaktól átjárt s immár magára hagyott vértanúnak pompás ifjúi alakját a feléje lebegő angyalból kiáradó szelid égi fény járja körül s emeli ki egyben a messzire követhető gazdag tájképi háttérből, amelynek derüjét fiatalos alakok fokozzák. A formákon, az arckifejezés lágyságán, a tájképen, a fényhomályon és a mély színezésen erősen meglátszik Lionardo da Vinci hatása.



23. Szent Sebestyén

fest. Sodoma

204 × 145 cm. vászon   szül. 1477 körül Vercelliben, megh. 1549. Sienában   Firenze, Uffizi-képtár.

IKOR Ráffael 1508. Firenzéből Rómába költözött, nála három évvel fiatalabb kortársa, Andrea d'Agnolo, vagy apja szabómesterségéről Andrea del «Sarto», Firenzében maradt a virágzó renaissance második képviselőjéül, a mély vallásos szellemtől ihletett, komoly Fra Bartolommeo mellett, aki barátja volt. Rajzban és kedvelt könnyed ellentéteivel ható szerkesztéseiben mi kívánni valót sem hagy hátra, színeinek egymásba-ömledésével meg párás fényhomályával pedig, Lionardo da Vincit nem számítva, az összes firenzei mestereket fölülmúlja. Benne elsőízben lépett föl egy olyan művész, aki bebizonyította, hogy színekkel is elérhetők azok az erős hatások, amelyeket addig csak a rajztól, a modellálástól és az alakok megkomponálásától vártak. Pedig főszíneinek számát tekintve még csak sokoldalúnak sem mondható. Színhatását legtöbbször bizonyos ezüstös szürkével és a bíbor és skarlát közt levő vörössel éri el. Festékkezelése vékony, s ahol a körrajz eltünik, a fény és árny játékában még ott rezeg továbbra is a forma. Amit Lionardo csak hosszas próbálgatás után talált meg, azt Andrea del Sarto mintha természeti adományúl hozta volna magával, annyira magától értődőnek, könnyűnek látszik színkezelése. A koloristák sorában egyenesen Correggio (48) mellé helyezik.

Arcainak tipusa meglehetősen egyfajta; női képein vissza-visszatérnek nejének, Lucrezia del Fedének, vonásai. Későbbi éveiben túlságosan gyorsan kellett dolgoznia. Hogy így legyen, arról tanítványának, Vasarinak, tanusága szerint, bőven gondoskodott szép, de szellemi tekintetben nem valami magas fokon álló, költekező neje, akit rajongásig szeretett. S ez okból nincs e korbeli képeiben mindig benn az ő lelke s ezért váltja föl melegségét modoros virtúozkodás és hatásvadászat. De mindig hűen vezeti ecsetjét az előadás biztosságának érzete és bizonyos lebilincselő kellem.

Képünk a *Madonna delle arpiè*-nek, *a Hárpiás Madonnának,* csupán középső csoportját mutatja mint térdképet. Neve onnan van, hogy a (képünkön nem látható) talapzat sarkait, amelyen a Madonna áll, hárpia-féle — félig madár, félig emberi — alakocskák díszitik. Nem látjuk képünkön a Madonna lábait ölelgető két bájos angyalkát, továbbá Assisi Szt. Ferenc és Sz. János evangelistának élénk mozdulatú alakjait sem, de viszont a főalak képe egymaga is mesterműve a kiforrott művésziességnek. Minden puha kezelése mellett is szoborszerű, szépséges és büszke nő áll előttünk. Anyai gyöngédséget éppen nem igyekszik mutatni jól megtermett, pajkos fiacskája iránt, akit minden erőlködés nélkül, könnyen tart izmos jobb kezével. Az a kényelmesebb állás, melyet kissé előreálló bal térde jelez, aztán a könyvnek a combjához való odatámasztása, jócskán enyhíti testtartásának szigorúságát; hasonló szerepe van a fiúcska kéjelmes nyújtózkodásának is. A kép a formák testiségében Michelangelo, a vonalak vezetésében és egész festőiségében pedig Lionardo tanulmányozására vall. De e tanulmány eredménye ezúttal már nem az Istenanya, a Botticelli, a Fra Bartolommeo «donna umile»-ja, az Úr alázatos szolgálóleánya, hanem a fönséges és bájos nőiség egyesülése egy remek földi asszony képében.



24. A hárpiás Madonna

— Részlet a képből —

fest. ANDREA DEL SARTO, szül. 1486. Firenzében, megh. ugyanott 1531.

208 × 178 cm. fatábla — Firenze, Uffizi-képtár.

Sebastiano del Piombo


EBASTIANO Luciani, akit a pápai udvar pecsétőrének gondtalan hivatalában az okmányoknak ólombélyeggel (piombo) való ellátásáról — röviden Piombónak is neveznek, a színekben dúskáló velencei iskola művészetét viszi át Rómába, ahova a nagyravágyó ifjú 26 éves korában jutott el. Velencében az öreg Giovanni Bellini tanítványa volt. Fiatalkori gyönyörű műve, *Aranyszájú sz. János oltárképe*, még egészen a velencei iskola hatása alatt készült és komoly, elmélázó szentjeivel s három szentasszonyával Giorgionéra emlékeztet, aki ugyanakkor aratta ott halhatatlan babérait. És jó ideig valójában Giorgione művének is hitték.

Rómába akkor került Piombo, mikor itt Michelangelo és Ráffael alkották legnagyobbszabású műveiket, s mihamar hatásuk alá is kerül. Tehát átment az akkori két vezető iskolán, a velencein és a rómain, élénk összeköttetésbe lépett ezek legkiválóbb képviselőivel, hol mint adó, hol mint elfogadó, hol mint jóbarát, hol pedig, főkép utóbb Ráffaellel szemben, mint versenytárs, sőt elkeseredett ellenség. Művei az említett behatások nyomait viselik magukon. Ezek összeegyeztetése, kivált római tartózkodásának legelején, amikor Michelangelo nagysága ragadja őt magával, nem mindig sikerült neki, de azért korában sokat magasztalt festő volt. Ha olyik képét egyideig elvitatták tőle a műtörténetírók, viszont dicsőségére vált, hogy ezeket Giorgionénak vagy Ráffaelnek tulajdonították.

Amivel Piombo új hazáját, Rómát, meglepte, az arcképeinek művészete volt; ezekben a velencei iskola kolorizmusát a római iskola nagystílű fölfogásával egyesítette. Ezen arcképek római férfiak és nők képmásai, ragyogó velencei színkezelésben, rendesen valami könyöklő-fal mögött, vagy nyitott ablaknál, amelyen át többé-kevésbbé elnagyolva tartott szép tájképre esik tekintetünk. Fölfogásuk természetes, de nem nagyon egyéni; nyugodtan, elmélázva ülnek előttünk és néma beszédességük halkan, de annál ellenállhatatlanabbúl vonja maguk felé lelkünket. Tehát köznapi megjelenésüktől elütő szépségben vannak előttünk. A két iskola keveródése valami különös, vonzó bájjal hat. Arcképeiben annyi van Ráffaelből, hogy jó részüket egyenesen neki tulajdonították, így a firenzei Uffizik Tribunájában levő ú. n. *Fornarinát,* a szép péknét, akit a hagyomány közelebbi vonatkozásba hoz Ráffaellel, így a Szépművészeti Múzeumainkban levő szakállas *Férfi képmását* is, mely múzeumunk egyik legkiválóbb remeke.

Ezek sorából való a képünkön bemutatott nagyszemű szép nő, akit *Sz. Dorotheának* is idéznek a balkezében levő gyümölcsös-kosárról, a szent vértanú szimbolumáról. A kép egyben-másban egyezik a *Fornarinával,* de nála előkelőbb megjelenésű. Prémgallérosos vörös bársony köpenye lecsúszott balvállról s ezt épp úgy tartja jobbkezével, mint a *Fornarina.* Nyilván római nő, erre vall a fejkendő rómaias viselése. A nyitott ablakon át hangulatos, velencevidéki dombos táj látszik, akárcsak Giorgione vagy Tizián arcképein.



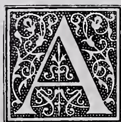
25. Római nő képmása

fest. SEBASTIANO DEL PIOMBO

szül. 1485 körül Velencében, megh. 1547. Rómában

76 × 60 cm. fatábla

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

SIXTUSI MADONNA, a drezdai képtár legnagyobb kincse, Ráffael Madonnái között a legszebb, a legtökéletesebb. A piacenzai bencés kolostornak San Sisto temploma számára festette.

Képzeljük a festményt eredeti helyén, a templom főoltára fölött s a művész fölfogásába helyezkedve úgy, hogy a nehéz zöld függönyök elfödik szemünk elől. Ezeket láthatatlan kezek egyszerre széthúzzák és egy látomány — vizió — keretén belül megjelenik az imádkozó község előtt a képen ábrázolt csoport: az égi fényességtől tündöklő Mária, karján kisdedével, felhőkön lépdelve jön a tengernyi angyalfővel jelzett végtelen ürből le, s illetve jobbról balfelé haladva, előre: jól látni ezt a mozgását a légnyomástól kissé fölcsapódó ruháján. Ez a mozdulat, annak egy pillanatra való rögzítése, csak annál valóbbszerűvé teszi a kép látományszerűségét. A Szűz mellett ugyancsak felhőktől tartva térdel a templom két vértanú szentje: pápai ornátusában az agg sz. Sixtus pápa (257—258), aki jelvényét, a pápai tiarát, hódolata jeléül letette és sz. Borbála († 250) a jobb válla fölött látható toronnyal, börtönével. A pápa sóvárgó tekintettel néz Máriára és jobb mutató ujjával az egybegyült imádkozó néptömegre mutat, melyet patrónusa szerepében az ég királynéjának kegyeibe ajánl. Mária Kisdedét mutatja a népnek. Titokzatos, nagy szemei, melyek a szokottnál jobban elállnak egymástól, a végtelen messzeségbe tekintenek. Egész megjelenése a természet-fölöttiség hatásával van a szemlélőre. Már nem pusztán szép földi nő ez. Hasonlóan nem e földről való a Kisded sem, aki gyermeki ártatlanságának bájában ragyog ugyan, de diadalmasan lángoló szemeivel mintha az emberi nem megváltottságának bizonyosságát hirdetné. A másik szépséges szent, a jelenet szemléletétől elragadtatva, boldogan süti le szemeit. Kiegészíti a jelenetet a paradicsomi ártatlanságában elől könyöklő két kis angyal, akik külön is pompás kis genre-képet alkotnak és tekintetükkel egyszersmind a néző szemét is fölvonják a főalakhoz.

A kép kezelési módja ott, ahol kell, erővel teljes, pl. a ruházaton, a tagok mozgásán, a pápa kezén, s viszont könnyed és gyöngéd, ahol a jelenet átszellemültsége volt kifejezendő. Valódi csodája a művészetnek a felhők fölé oda lehelt angyalfők légies glóriája. Úgy látszik, mintha a mester ebben a legtökéletesebb Madonna-képében összefoglalta volna életének egész munkáját.

A sixtusi Madonna arcának van némi hasonlatossága a Pitti-palotabeli *Donna Velatá-hoz,* a fátyolos hölgyhöz, és a *szent Cecilia* képén szereplő Magdolnához.



26. A sixtusi Madonna

fest. RÁFFAEL, szül. 1483. Urbinóban, megh. 1520. Rómában

265 × 196 cm. vászon

Drezda, Királyi Képtár.

27. Michelangelo Buonarroti



ÁSODIK Gyula pápa érdeme, hogy korának három legnevesebb művészét, Bramantét, az építőt, Raffaelt, a festőt és Michelangelót, a szobrászt, udvarához vonta. Ennek köszönjük, hogy a sixtusi kápolna mennyezetét Michelangelo világra szóló freskói diszítik, annál inkább, mert a magát minden izében szobrásznak valló nagy mester csak nehezen volt rávehető erre a nagy munkára. Ez a títáni alkotás, mely élete főműve s egyetlen bevégzett munkája, a virágzó renaissance legjava, veleje, egyben az ő plasztikájának magvát is magában rejti, sőt dekorativ keretében az építőművész találékonyságának is bizonyítéka. Négy évi megfeszített munka után 1512-ben fejezte be jóformán segítő kezek nélkül.

A nagyszabású mű a vaticáni palota sixtusi kápolnájának egész mennyezetét elfoglalja. Alapgondolata ez: a bűn megrontotta a világ tökéletességét, de az isteni kinyilatkoztatás megszánja a megváltást áhítozó emberiséget s állandóan istápolja az ószövetség népét a Megváltóra való várakozásában.

Képünk egyike a boltozat tükrén levő kilenc főképnek. Rajta két jelenet van egyesítve: ősszüleink bűnbeesése és a paradicsomból való kiűzése, a kettőt a tudás fája választja el egymástól. A két kép egyesítése újítás. A száz évvel régibb Masaccio-féle freskókon, a firenzei Brancacci-kápolnában a paradicsomból való kiűzés külön van meg egy nagyszabású keskeny képen. Ezt a képet Michelangelo egészen átformálta a saját lelkében. A bűnbeesés jelenetét meg valósággal újjáteremtette. Ezt Masaccio mestere, Masolino — akinek 1425-ben, Zsigmond királyunk alatt, hazánkhoz is volt valami nyomaveszett vonatkozása — a Brancacci-kápolnában a fa mellett álló emberpárral, a tipikus s még élettelen fölfogással fösti. Michelangelo egyetlen képpé egyesíti a kettőt. Évát a földre ülteti s a kígyótestű, nőfejű csábítót cselekvőleg szerepelteti, amint Évának az almát odanyújtja. Ádám nagy fölindulásban van, lelki szemeivel aggódva látja ballépésének következményét, ami a kép jobb oldalán van jelezve. Tehát, amit a szemlélő a szentírásból már tud, azt heves érzelem formájában láttatja a művész Ádámon s ezzel mély értelmű kapcsolatot teremt a két jelenet közt. Az alakok annyira formásak és erőtől duzzadók, hogy szinte kiérezhető belőlük emberfölötti voltuk tudata, mely őket lázadásra ingerli. Ilyen nagyoknak, hatalmasoknak látja és rajzolja Michelangelo mindíg az ő alakjait. Ami az előző század művészetét elsősorban jellemezte, az esetlegességekben, a természet és az élet sokszerűségében való tetszelgés, azt Michelangelo lelke mélyéből megveti. Külön emberfajtát teremt magának, melynél a közönséges formák gigászi alakokká fokozódnak. Ez magyarázza meg a nagy, széles ecsetvonásokat és a szegényesnek föltünő szín-skálát is. De ez így van helyén a nagyobb távolságra szánt freskóban, ahol a színnek, szemben a közelről nézhető függőképekkel, csak magyaráznia kell, uralkodnia nem szabad. — A nagyszabású mű s általában Michelangelo működése óriási kihatással volt a XV. sz. művészetére. Hatalmas egyéniségével a szépművészetek minden ágában nagystílű műveket teremtve, majdnem félszázaddal túlélte nagy vetélytársait, Lionardót és Ráffaelt.

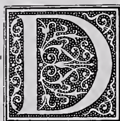


27. A bűnbeesés

fest. Michelangelo, szül. 1475. Arezzo mellett, Castel Capresében, megh. 1564. Rómában.

Freskó

Róma, Sixtusi kápolna.

ÜRERHEZ, a németeknek sokoldalúság és gondolatmélység tekintetében legkiválóbb régi festőjéhez, valamelyes közünk nekünk magyaroknak is van, amennyiben családja magyar eredetű volt. Atyja, egy tősgyökeres magyar nemesi család sarja, a békésmegyei, immár elpusztúlt Ajtós községből korán Gyulára származott, ahol az ötvösséget tanulta. Akkori mesteremberek módjára vándorútra kelvén, Nürnbergig jutott és itt telepedett le. Nemesi címerében tárt ajtó van, s innen nevezte magát új helyén a család Thürernek, illetve Dürernek. A művész ennek a Nürnbergbe szakadt magyar ötvösnek másodszülött fia, és eredetileg szintén ötvösnek készült. A képírásra való rátermettsége már korán megnyilatkozott benne. Egyik leghíresebb, legszebb alkotása a bécsi múzeumbeli *Mindenszentek képe.* Az arcképezéshez való tehetségét már szintén korán megmutatta, de legjava arcképei élete végéről valók, főkép a benyomásokban gazdag németalföldi útja (1521) utáni időből. Két legkiválóbb portréja: a *Hans Imhof* a madridi Prado-múzeumban és a *Hieronymus Holzschuher* a berlini Kaiser Friedrich-Museumban. Föstött arcképei általán szoros kapcsolatban vannak metszett portréival. Mindig csak mellképet fest, a kezeket ritkán láttatja. Életnagyságnál valamivel kisebb alakjainak arca kissé balra fordúl, ruházatuk jobbára prémes suba fekete színben, közben valami barna vagy fehér részlet, semmi tarkaság.

Képünk modellje, a felső balsarokban látható felírás szerint «57 éves» Holzschuher Jeromos, a festő barátja, fiatalos öreget mutat, akiben ezüstös fürteivel dacolva még ép erőben duzzad a testi és lelki egészség; mutatja ezt piros pozsgás arcszíne, de kivált ragyogó, kissé ravaszdi vagy pajkos szürke szemei, melyeknek ragyogását még jobban növeli a bennök tükröződő ablak-keresztfa. A művész kutató szeme mintha nagyító üveggel kereste volna föl modelljének minden érdekes részletét, a szögletességeket sem véve ki, amelyek nyilván mind hozzátartozhattak a személy hű megjelenítéséhez.

E tekintetben a képet nem szabad a későbbi nagy arcképezők műveivel összemérnünk, legföljebb a korai renaissance valamely firenzei festőéivel. Mai szemmel nézve meg eltagadhatatlan, hogy ósdi benyomást tesz a szemlélőre. Ma általában nem nézünk a részleteket kutató nürnbergi mester szemével, hanem beérjük a közvetetlen, erős behatással, s azért a modern festők, ezuttal impresszionisták, ezt a behatást ugyanily futólag örökítik is meg a legegyszerűbb eszközökkel, és jóllehet a szemlélő közelről csak durva ecsetvonások és foltok zűrzavarát látja, ezek alkalmas távolságból nézve valósággal megszólaló alakokká rendeződnek össze.

Dürer technikájának, fölfogásának jellegzetes vonásait mutatja a Szépművészeti Múzeumunkban őrzött *Férfi képmása* is.

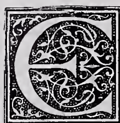


28. Holzschuher képmása

fest. ALBRECHT DÜRER

szül. 1471. Nürnbergben, megh. ugyanott 1528.

48 × 36 cm. fatábla — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.


FESZÜLETKÉP eredetije és itt közölt másolata közt alig van néhány centiméternyi különbség. Rajta Dürer monogrammja s az 1506-os évszám. A kép tehát — ha hiteles — a művésznek második velencei tartózkodása idejéből való. Egy ideig egy Festetich-féle bécsi gyűjteményben volt és 1865-ben került magán kézből a drezdai képtárba. Mindössze ennyit tudunk róla.

Soha Dürer a szenvedés képébe ennyi szépséget belé nem öntött és egyszersmind soha ilyen simán, «kinyaltan» nem föstött, mint eme páratlanúl finom kezelésű képecskén. A gondosan kimunkált test egymásba ömledő színeinek ragyogásával, ez a könnyedén beárnyékolt bánatos, szép arc fájdalomtól kinyílott szájával nyilván nagy tetszést arathatott Velencében. Az ágyékát körülkötő kendőt szél lobogtatja, ezzel s a ragyogó testtel éles ellentétben van a komor fekete ég, mely a sötétkék tájra készűl borúlni. A szemhatár vékony sávja még az esti fény sárga színében világít s gyöngén a három magános fa üde lombját is megaranyozza. Ilyen fákat korai olasz képeken találni, s ugyanezekre emlékeztet a kép aljára alkalmazott záróléc is (v. ö. a 11. és 15. képet). Érdemes még megfigyelni a természetesen fölfogott fatörzs durva kezelését.

A remek kis képről az olasz hatást nem lehet elvitatni. Dürerről tudjuk, hogy a velencei iskola atyamesterének, Giovanni Bellininek (35) kedvence volt; ez meg korai műveiben éppoly szeretettel művelte a miniatürökre emlékeztető aprószer-festést, mint északi nagy vendége, Dürer, aki itt, úgy látszik, a mester nyomdokaiba léphetett.

Ismételve ki kell emelnünk, hogy a kép hitelessége vita tárgya főképp, mivel jellegzetes vonásaival, lágy, puha kezelésével nehezen illeszthető belé a mester többi műveinek sorozatába, aztán mivel az életrajzi adatok sem említik sehol a képet.



29. Feszület

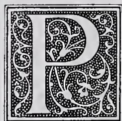
fest. ALBRECHT DÜRER

szül. 1471. Nürnbergben, megh. ugyanott 1528.

20 × 16 cm. fatábla

Drezda, Királyi Képtár.

Ifj. Hans Holbein



ORTRÉIVAL ifj. Hans Holbein minden idők legismertebb mesterei közt foglal helyet, egyéb képeivel pedig Dürer mellett a reformació korának legnagyobb német festője. Szülővárosából, a fényes Augsburgból, ahol hasonló nevű festő atyja működött, korán vándorútra késztette jobb sorsra vágyó lelke. 1515-ben Baselbe ér, ebbe az akkortájt fölvirágzó kis egyetemi városba. Itt fejlődött kézművesből művésszé. Pártfogója, rotterdami Erasmus, a nagy humanista, megnyerte őt a reformáció eszméinek, s ezeket ettőlfogva számos önálló metszetben és szövegrajzban terjesztgette. Híres *Haláltánca* valósággal általános európai hangulatokat fejezett ki. Már Baselben foglalkozik az arcképezéssel; híres képe a *Meyer polgármester Madonnája* voltaképpen családi arcképcsoport.

Legnagyobb hírére Holbein nem Németországban, hanem a külföldön tett szert. Hazája heves párttusái, melyek 1529-ben képrombolásra vezettek, megfosztották a művészeket keresetük forrásától. Miután 1520-ban egyszer már megfordult Angliában, az 1532-ik évvel végleg átköltözött Londonba, ahol utóbb VIII. Henrik udvari festője lett. Ez idő óta kizárólag mint arcképfestő működik.

A nagyszámú arcképeivel elhíresült mester szemben jóval nagyobb hírű kortársaival, Ráffaellel, Piombóval vagy Tiziánnal, a lényében rejlő túlságos objektivitás — tárgyilagosság — és józanság miatt, mellyel minden modelljét fölfogja, különös elmélyedést kíván részünkről, hogy magának megnyerjen. Az őt követő század három nagy hollandi festője, Rembrandt, Hals és Terborch közül csupán az utóbbihoz fogható. Nála is hibátlan, majdnem unalmas a hasonlóság; cselekvényszerű mozzanatot nem találni képeiben, nincs bennök semmi Rembrandt-féle meglepő és semmi Hals-féle ingerlő, pikáns vonás, ezek helyett a legnagyobb tökéletességig vitt kidolgozás ragad el.

Angliában vált igazi arcképfestővé. Arcképeiben, legalább a föstöttekben, mindig az állandó ismertető jeleket, a megmaradó hangulatokat tartja szeme előtt, soha mozgást nem rögzít meg, míg kézi rajzaiban és tanulmányaiban föl-fölcsillan valami, ami elevenségével meglep. Amint aztán a rajz kidolgozásába kezd, azonnal a tárgyilagos kép hideg hatása lép előtérbe. Festőivé, mint Rembrandt, sohasem válik, számára a tiszta vonal s a lokális szín mindig fontosabb, mint a fény és az árnyék; a fehérség pl. nála, bárhol van is, majdnem egészen ragyogó fehér és sohasem vész el a Rembrandt-féle fényhomály pillanatnyi hatásában. Az előadás ama hatásos előnyére egyáltalán nem gondol, hogy egy dolgot a másik rovására kiemeljen. Ezért aztán arcképeinek nagy híre nem az ábrázoltak arcának szól — ezek mind mintha teljesen közönyösek lettek volna reá nézve, — hanem az apróságok, a részletek óriási tökéletességének; maguk az arcok hidegek, előkelőek, de bámulatosan finomak. Az ember nem győzi csodálni, hogyan festi a szép ruhákat, hogyan osztja széles redőkké a sötét szöveteket, hogyan játszatja a fényt a bámulatos éleslátással kezelt szövetmintán, hogyan kezeli a kemény és puha tárgyakat, az ékszert, az asztalon levő csecsebecséket, a tollakat, az emberi hajzatot stb.

Hogy arcai nem hatnak az élet elevenségével, ennek oka a nyilván nagyon rövid ülésekben keresendő, melyek alatt legföljebb futólagos vázlatot készített a százat megközelítő előkelő megrendelőkről, s ezeket aztán emlékezetből dolgozta ki.

Hogyha Holbein-féle portrén a ruházat és mellékes dolgok inkább érdekelnek, mint a megrendelőnek arca, akkor a közölt két másolatból az első, *Jörg Gisze,* Londonban élő hollandi kereskedő, képe éppen a pompás kezelésű számos aprósággal valóságban egészen lefoglal. Alig képzelhető valami kevésbbé érdekes, mint ennek a szőke hajú fiatal kereskedőnek közömbös arca, melyet Holbein művészete csupa többé-kevésbbé megvilágított, finom lapokból rakott össze. Hanem aztán kabátjának rózsaszínű ujjai, a velencei üvegben illatozó szegfű, mely ügyes elhelyezése folytán sziromlevelein még a fogazatot is láttatja, a perzsa asztalterítőn az íróeszközök, az esztergályozott éleiken játszó fénycsíkokkal s a többi írószobába való kellék kezelése, továbbá a piros ujjassal kontrasztos zöld háttérről elemelődő egyéb apróság, könyv, dobozok, levélborítékok, a rajtok elolvasható finom írás mind külön egy-egy műremek a maga sajátos lokális színében, anélkül, hogy az összes hatást rontaná. A kép a valóságot minden részletével hűen visszatükröztető voltában úgy hat, mintha a megrendelő írószobája legmeghittebb környezetében színesen fotografáltatta volna le magát. A kereskedő épp egy levelet készűl fölbontani; ez a mozzanat Holbeintól festett más kereskedők képein is visszatér. Ezekből a közöltük kép a legkiválóbb.

Másik Holbein-féle arcképünk kicsiny mellkép egész arcélre állítva, ami ritka dolog Holbeinnál; első pillanatra szerény munkának látszik. Az ábrázolt személy egy ugyancsak őróla készített kézirajzon olvasható adat tanusága szerint *Sir George of Cornwall.* Finom feje az előzővel szemben határozottan megnyerő, különösen kifejezőek finom metszésű ajkai, igen szép kezelésű a haj és a szakál. Keze a szegfűvel valóságos remekmű. Választékos ruházata az uracsra valló tollas, díszcsattos süvegből, barnásfekete mintázott atlasz mentéből, alatta világos sárga kabátból és aranytól hímes mellényből áll. Az ing gallérja és ujja is csupa gazdag hímzés.



30. Jörg Gisze képmása

fest. ifj. HANS HOLBEIN

szül. 1497 körül Augsburgban, megh. 1543. Londonban

96×84 cm. fatábla

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.



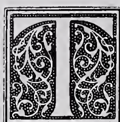
31. Sir George of Cornwall képmása

fest. ifj. HANS HOLBEIN

szül. 1497 körül Augsburgban, megh. 1543. Londonban

31 × 24·5 cm. fatábla

Frankfurt, Städel-féle Múzeum.

RIÁSZUK régi képíróik közt a németeknek is van: Dürer és Holbein mellett Cranachot szokták emlegetni harmadiknak, noha nagy hírét nem művészi jelentőségének, hanem inkább szerencsés élete-körülményeinek köszöni. Jóval alacsonyabb fokon áll, mint világhírű két kortársa, de míg Dürer majdnem egész életén át a mindennapi kenyérért küzdött, és Holbein is kivándorolni kényszerűlt a mostoha viszonyok miatt, addig Cranach korán biztosíthatta helyzetét és mint Bölcs Frigyes, szász választófejedelem, udvari festője Wittenbergába, a reformáció egyik főhelyére költözvén át, itt nem mint a reformációnak, hanem inkább csak mint a reformátoroknak festője nagy tekintélynek örvendhetett. A jólét, melyben itt élt, nem fejlesztette tovább művészetét, sőt azt lehet mondani, hogy szinte gyárilag készült e korbeli képei visszaesést mutatnak.

Legjobb képe, *A pihenő szent család,* még ifjúkori műve. A művész benne tehetsége legjavát adja: a természet bájának megértését, a gyermekvilág költészetének és a békés családi élet idillikus boldogságának szeretetét.

A szent család éppen csak hogy letelepedett a szikla mellett a gyöpre, amikor már egész angyalsereg zsibong körülötte, öt fiúcska és három nénje, és miközben a leánykák muzsikálnak, a fiúk, a legkisebb kivételével, aki fáradtan dűl a mohos sziklára, szórakoztatják és frissítővel szolgálnak a Kisdednek. Egyike eperrel kedveskedik, a másik kagylóban vizet hoz, egy harmadik meg valami nagyobb madarat fogott számára. Az erdős tájképet különös szerencsével kezelte itt a művész és gondos rajzú nyírfájával meg fenyőivel, aztán a nála ritkán található szépen lefokozott távlattal igazán hangulat-képet alkotott. Mária és József, persze, böcsületes német nyárspolgári alakok, a három ruhás angyalka ellenben nyilván előkelő modellek arcképei. A lokális szinek teljes erejükben ragyognak, szinte kirínak a képből, a ruhák árnyéka a redőzetben túlságosan sötét, majdnem fekete, amint az Cranachnál egészen megszokott dolog.

Az alakokat és a tájképet együtt nézve úgy tűnik föl, mintha a csoportozat véletlenűl volna beléhelyezve a hangulatos tájképbe, úgy hat ez, mint valami odaragasztott mellékes dísz — staffage — melyet nem alakfestő — figurális festő — hanem diszítő-rajzoló alkalmazott oda.

Szépművészeti Múzeumunknak négy hiteles Cranach-féle képéből kiváló a *Sz. Katalin eljegyzését* ábrázoló hangulatos csoportkép.



32. A pihenő szent család

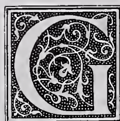
fest. LUKAS CRANACH

szül. 1472. Cronachban, megh. 1553. Weimarban

72 × 52 cm. fatábla

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Matthias Grünewald

RÜNEWALDRÓL, a régi német festőművészet egyik legérdekesebb alakjáról, igen keveset tudunk; mindössze annyit, hogy Aschaffenburgban és Mainzban dolgozott 1500—1530 között, hogy házassága szerencsétlen volt és hogy emberkerülő, magányos életet élt. Munkásságán is mintha rajta volna az elkeseredett, magányos lélek nyoma. Minden tekintetben önálló, érdekes művész, akinek életére és alkotásaira valami titokszerűség borúl, akár Giorgionénál vagy Lottónál; a sablonos, unalmas Cranach egyáltalában nem fogható hozzá.

Képeiben látományszerűség és vad tragikum egyesűl: rettenetes realista, aki valósággal dúskál a rútban, a szabatos szép formákat szinte kerülvekerüli. De viszont az első és egyetlen régi német mester, akit nem a rajz, hanem a festőiség izgat, ahol csak teheti, áttöri a rajz emelte gátat, hogy a tiszta festőiségre törekedjék. Német kortársai szívesebben fordúlnak a metszéshez, a rajzhoz, Grünewald neve alatt semmiféle metszet sem maradt fönn. Ő igazi kolorista, s e tekintetben majdnem Correggióhoz fogható. Manapság, amikor olyan nagyra vannak a magát mindenen túltevő természeti igazsággal és a színezés vakmerőségével, Grünewald impresszionizmusában valóságos élvezetet talál az elkényeztetett műízlés.

Mikor *Keresztrefeszitése* ezelőtt körülbelűl 20 évvel a nyilvánosságra jutott, mindjárt méltó föltünést is keltett. Rajta a Megváltónak borzalmasan elgyötört holtteste szörnyű, szinte túlhajtott természetességével pusztán a kiállott szenvedést akarja szemléltetni. Az első tekintetre majdnem föloszlásnak indúlt test formáiban is rút, pl. otromba duzzadt lábai, a görcsösen összehúzódó ujjak, és nagy terhével a keresztnek karfáját is meghajlítja. Az őrületes kíntól eltorzúlt, mélyen lehajló, véres fejnek tipusa is durva, a két siránkozó alak pórias vonásaival és elhanyagolt ruházatával a nép emberére vall. A hangulathoz illő elnagyolt komor esti tájképen sincs semmi, ami olasz hatásra mutatna. Mekkora távolság választja el ezt a borzalomkeltő, rémes képet pl. Sodoma *Szent Sebestyénétől* (23), akinek kínjait a paradicsomi gyönyör előérzete enyhíti, szépíti.



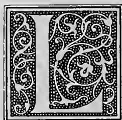
33. Keresztre-feszités

fest. MATTHIAS GRÜNEWALD

működött 1500. és 1530. közt

192 × 115 cm. fatábla

Karlsruhe, Kunsthalle.

EGKIVÁLÓBB művét, *Négy apostolát,* három évvel 1528-ban bekövetkezett halála előtt küldte Dürer ajándékúl a nürnbergi tanácsnak. A nagyszabású arcképi tanulmányt, *A négy apostolt*, melyen sz. Márk is rajta van, noha nem volt apostol, *A négy vérmérséklet* címén is nevezik. Ruhatanulmányokkal, föstött és metszett arcképekkel már régóta készült rá a mester. Az oltárszárnyakat utánzó két magas táblán elől egy-egy egész alak éles arcélben van ábrázolva, mögöttük részben eldugva egy-egy kísérőjük teljes arccal. Ósdi egyszerűségben áll előttünk a négy szentírási személy, akárcsak a gótikus templomok szentjei. Festői hatásuk az egyszerű, nagy vonalú köpenyekben, ezek színeiben és ráncvetésében rejlik.

A baloldali képen sz. János és sz. Péter állanak. János sárga bélésű sáfrányszínű köpenyét egyszerűen vállára vetette, karjának egész rajza, könyöke és válla világosan fölismerhető a köpenyegen. Alsó karjától kezdve, mely a ruhát erősen a testhez szorítja, kevés számú nagy redőkben omlik alá a nehéz szövet, míg jobblábának mozdulata az ugyancsak a karnál kezdődő erős ráncot a térd magasságában ketté töri, és ez apróbb törések kellemes váltakozást idéznek elő. A jobbfelőli képen sz. Pál fehér köpenye, melyet zöldes szürkébe játszó ünnepies, kissé keményebb redők törnek meg, ugyanazt a jellemző festőiséget mutatja. A belűl álló alakok ruházata helyzetüknek megfelelőleg — természetesen — másodrendű. János és Pál a főalakok, a kulcsáról fölismerhető sz. Péter és az irattekerccsel jellemzett sz. Márk jóformán csak arcukkal látszanak. De milyenek ezek az arcok mind! Sz. Pál feje a férfiasan szilárd határozottság ősképe. A kifejezéses fő vastag, erős nyakon ül. Tiszta nagy szeme, mely az arc irányától elfordúlva erősen oldalt a távolba néz, nyugodt, éles tekintetével homloka alatt működő nagy gondolatokra enged következtetni. Erős szakál, a férfias erő egyik jelképe, teszi teljessé az evangélium lánglelkű, rettenthetetlen bajnokának tipusát. Pallosát merőlegesen a földbe szúrva tartja; ez a szigorú vonal háromszor, négyszer ismétlődik a köpeny redőzetén s ez is hozzájárúl jelleme tántoríthatatlan szilárdságának föltüntetéséhez. — Sz. Márknak jóval fiatalosabb, dúsfürtű feje, élénk szeme lobogó, nyughatatlan belső tűzre vall; szája kissé nyitva van, mintha tartana valamitől. Könnyen fölismerhető rajta a sangvinikus élénk véralkat szemben sz. Pál cholerikus erélyességével. — Sz. Péter arca az aggkorhoz közeledő, jóindulatú férfiúnak fáradt, egykedvű, flegmatikus arca, — az előtte álló sz. János szelíd, nemes alakjából csupa megnyerő vonások sugárzanak ki, melyektől elvitathatatlan némi melancholia is. Az ellentétek eme szembeállításán alapszik a képnek már a művész életében elterjedt másik címe: *A négy vérmérséklet.*





34. Az úgynevezett négy apostol

fest. ALBRECHT DÜRER

204 × 74 cm. fatáblák — szül. 1471. Nürnbergben, megh. ugyanott 1528. — München, Régi Képtár.

Giovanni Bellini

ODERN embernek, aki elfogúltság nélkül szemléli a régi képeket, a renaissance összes iskolái közül a velencei felel meg legjobban. Velencei kép bizonyos tekintetben mindig modern is fog maradni. Mert míg pl. a firenzei vagy a római iskolával csak az juthat közelebbi vonatkozásba, aki tanulmánya tárgyává teszi az őket kialakító kulturát, addig a velencések jobbára első látásra megérthetők és megélvezhetők. Igaz, hogy gondolat-tartalom dolgában amazoknál szegényebbek, de viszont természetesebbek. Képeik az átlagos közönségnek mindig legjobban tetsző tulajdonságokkal jeleskednek, t. i. a valódi, sokszor pompás életnek eleven ábrázolásával; s ezt a lehető legjobb eszközzel, nagyszerűen kiművelt színkezelésükkel érik el. A színezés föladatainak kutatása okozhatta talán, hogy sokoldaluság és szellemi mélység tekintetében más iskoláknak mögötte maradtak. — Ennek a velencei iskolának atyamesterei Bellini-ék: Jacopo, az atya és két fia, Gentile és Giovanni Bellini, akik közül a fiatalabbik, Giovanni,köznéven «Gianbellino» viszi a vezérszerepet. Az apa Paduában vejének, a nagy Mantegnának, hatása alatt dolgozott. A legtermékenyebb művészi körben, de egyszersmind rideg, szigorú hagyományokban nevelkedett a két fiú is. Azonban Giovanni mihamar szakít elődeivel, lerázza a muranói iskola bilincseit és finom színérzékével átevez a cinquecento stílusába. Elképzelhető, mekkora lelkesedéssel üdvözölhette az Antonello da Messinától (11) áthozott olajfestést, amelyben megtalálta azt, amit a temperával keserves fáradozás árán sem tudott elérni, a színek ragyogását, s ezzel egyszersmind a velencei párás levegőben a festmények fönnmaradásának is egyik zálogát. Hosszú életében egész művésznemzedéket nevelt, mely az ő nyomdokain, az ő ragyogó színezésébe mintegy lelket lehelve, páratlan virágzásra emelte az iskolát; a három nagy velencei festő: Giorgione, Palma és Tizián az ő tanítványai voltak. — Nagy hírét házi ájtatosságra szánt *Madonnái* alapították meg. A Szűzet jobbára fél alakban ábrázolja ülő vagy előtte egy könyöklő falon álló Kisdedével. Ez a Madonna már nem a firenzei szende, szőke leány, hanem a megérett szépségében ragyogó velencei asszony, fehér fejkendővel s az erre még rendesen reáhúzott köpennyel. Nyugodtan ül és nem mutat valami különös gyöngédséget kis fiacskájához. Nagy oltárképein a Szűz már teljes királynői voltában trónol, mintha nem törődnék sem környezetével, sem az ájtatoskodókkal. Jellegzetes ezek hátterénél az épület-képek helyett a drapériának — függönydísznek — fokozatos előtérbe nyomulása.

Itt közölt képe a művész későbbi éveiből való portré és nem mutatja az iskolát jellemző kolorizmust egész mivoltában, mindössze a kék háttér és a vörös könyöklőfal ad színes hatást a képnek, egyébként pedig, mint herma hat, v. i. mint olyan mellszobor, melynek csak feje és melle van kidolgozva. De a dogénak egyszerű, szigorú, majdnem aszkétai vonásai, az élemedett arcnak még éleslátású élénk szeme oly beszédesen van itt jellemezve, hogy szinte megszólal a hatalmas köztársaság első embere. Bámulatos rajta a rajz szabatossága, a fény és árnyék elosztása az egyes részleteken.



35. Leonardo Loredano, doge

fest. GIOVANNI BELLINI

szül. 1428. megh. 1516. Velencében

61 × 44 cm. fatábla

London, National Gallery.

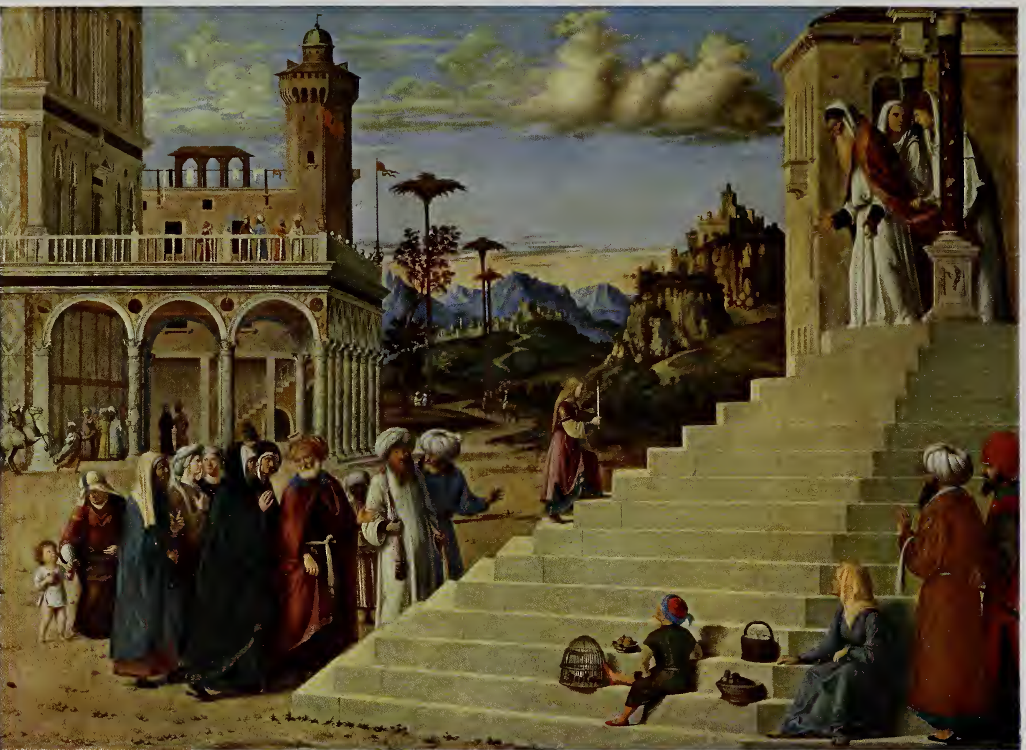

ELENCÉNEK páratlan geografiai és éghajlati viszonyaiban, a milieu-ben, rejlik az oka, hogy a renaissance korban a színeivel pompázó festésnek — a kolorizmusnak — valódi hazája éppen ez a város lett. A színek művészete itt a szó szoros értelmében a tengerből kelt ki. Ahol a lagunákból fölszálló párás levegő mindennek körrajzát lágy tónusokká oldja, ahol a nedves légkörben megtört napsugár a szivárvány színeinek egész skáláját rávarázsolja az időjárás és a napszaka szerint az égre és a hullámokra és életre kelti a paloták és templomok szunnyadó arany tónusait, ily helyen korán megedződhetett a lakosok szeme a színek megteremtette érzések és hangulatok befogadására és élvezésére, és mi természetesebb, mint hogy művészeik versenyre kelnek a természettel.

Előző képünk nem vallott rá mindenben a kolorista velencei festőre, annál jobban megteszi ezt Cima képe, *Mária templomba-menetele,* noha művésze még a quatrocentóban élt.

A serdülő Szűz égő gyertyával óvatosan megy fölfelé az előtérbeli magas lépcsőn a főpaphoz, aki tárt karokkal alázatosan vár reá. Lent hozzátartozói állnak, köztük keleti öltözetű férfiak és sötét köpenybe burkoltan anyja, sz. Anna, ugyanazon viseletben, amelyben a velenceiek Madonnáikat festik. A lépcsőtől jobbra négy genre-szerű alak látszik: egy kis fiú meg egy asszony, akik gyümölcsöt és baromfit árulnak s mögöttük két turbános férfi. A tér közepét nagy árkádos épület foglalja el, hátterét pedig a Cima képein sohasem hiányzó pálmás, szép friauli hegyes tájkép, a művésznek szülőföldje. Ezen finoman kidolgozott hegy-völgyes tájképeiről kapta a művész, eredeti nevén Giovanni Battista, «cima» — hegycsúcs — melléknevét.

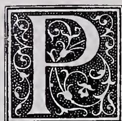
A nyugodt, komoly jelenetet szívesen ábrázolták az olasz festők, s ez itt, Cimánál, egy darab igazi velencei életté vált, melyben a tájképi háttér, az architektura, a személyek, a kereskedő városban megforduló keleti típusokkal, aztán az előtérbeli genre-alakokkal — valamennyi ragyogó színpompában — mind Velencére és környékére vall. Alakjai egytől-egyig az életből vannak ellesve, hogy mást ne említsünk, pl. az előtérbeli fiúcska, amint a lépcsőn ültében meztelen lábát neki veti a kosárnak, vagy sz. Anna, aki előre-léptében majdnem elveszti saruját.

A festő ragyogó, lokális színeket használ, de ezeket Velencze meleg, párás napfényének megfelelően harmonikusan le is fokozza.



36. Mária templomba-menetele

105 × 145 cm. fatábla — fest. CIMA DA CONEGLIANO, szül. 1460 körül Coneglianóban, megh. 1517 után — Drezda, Királyi Képtár.



ALMA Vecchio, eredetileg Giacomo Nigretti, mint a velencei festők legtöbbje, nem Velencében született. Hazája a hegyvölgyes Bergamo, mely képeinek tájrészleteiben vissza-visszatér; 1510 körül jutott Velencébe. Befogadó természete hol Bellinitől, hol Giorgionétől, hol meg Tiziántól merít egyet-mást és eredetiség dolgában mindhárom nagy kortársának mögötte áll. Nincs sem ereje, sem elegendő férfias temperamentuma. Bármit fest is s bármily neve van is képeinek, az mind csak egy kép; ugyanaz a fej, ugyanazon üres formák főképp asszonyainál, akiket mintha a női szépség megtalált eszményeinek tartott volna.

Néhány kisebb jelentőségű szentképén kívül kivált női arcképeivel hiresült el. Ezek a festő jellemének megfelelőleg éppen nem mély érzésűek, nem is egyéniek és hatásuk pusztán a ragyogó bőr és a pompás ruházat csudás megérzékítésében rejlik; személyei egyebet sem csinálnak, mint méltóságos nyugalommal élvezik szép meglétüket.

Eme meglehetősen fölszines fölfogástól némileg eltér a művész a képünk ábrázolta három teltformájú szőke szépségnél, *A három nőtestvérnél,* akik pompás kezelésű bő selyem ruháikban szép táj előtt ülnek s mintha legalább valami zenére figyelnének s e tekintetben többi hasonló női képeinél tartalmasabbak, bár a csoport belső zártsága itt sincs eléggé jelezve. Az élveteg arcok szépek, de üresek, semmitmondók s mintha csontjaik sem volnának.

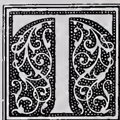
Színezés és a zománcszerűen ömledő kidolgozás tekintetében legmagasabban áll a *Bella di Tiziano* néven ismeretes képe, most a párizsi Rotschild-féle gyűjteményben, aztán a bécsi múzeum *Violantája,* mely nevét a keblén levő ibolyacsokorról kapta. Szépművészeti Múzeumunkban is van egy nem egészen hiteles effajta képünk, egy *Női képmás,* kezében imakönyvvel és keztyűvel.

Képünknek *Palma testvérei* neve modern, régebbi lajstromokban *A három grácia* vagy egyszerűen *Három asszony* neve alatt szerepel.



37. A három nőtestvér

88 × 123 cm. fatábla — fest. PALMA VECCHIO, szül. 1480. Bergamo mellett Serinaltában, megh. 1528. Velencében — Drezda, Királyi Képtár.

ELJES ellentétben azzal a nagyhangú föllépéssel, mellyel a bibliai Holofernes megölője, Judit, szokott megjelenni a festményeken, emitt egy szemeit lesütő s a nézőre való hatására egyáltalában nem számító, szerény, szép nőt látunk. Rendkívül kecses, sugár termete gyöngén egy kőkerítéshez támaszkodik, ballábával Holofernes levágott fejére lép. Egyszerűen szétválasztott síma haját csatt diszíti és szintén valami boglárféle van nyaka alatt, testhez álló szűk ruháján, mely a felső test körrajzát élesen elkülöníti a háttértől s alúl, bő redőivel kiemelő háttérül szolgál ballábának. Mindez rendkívül gondosan és gyöngéden van kezelve, amihez még hozzávehetjük a formás kezeknek választékos tartását és finom rajzát.

A leányalak kimunkálásától erősen elüt a mögötte levő egyenes fatörzs egyszerű kezelése s ezzel a személy művészi elevenségű rajza csak annál jobban kidomborodik. Ilyen ellentétben van az említett két résznek színes kezelése is: a leányon minden, ami szép formáiból látható, fényben úszik, a fa ellenben, mint folt, csak sötét körrajzával — silhouette-szerűen — hat, s csupán néhány élesrajzú törzslevél élénkíti. A háttéri táj is mond valamit, ami a kép szerzőségének megállapításánál számításba vehető.

A képen névjelzés nincs. Egyideig Ráffaelnek tulajdonították, majd Morettónak, akinek *Sz. Justináját* a 47. sz. képen közöljük. A két festmény közti különbség első tekintetre szembeötlik. *Judit* állásában még bizonyos, régibb stílusra emlékeztető kötöttség van, míg Moretto *Justináján* minden szabadabb, teltebb, gazdagabb, annyira, hogy ha a *Juditot* Moretto művének tartjuk, akkor mindenképp csak korábbi műveihez lehet sorolni. Ennek viszont ellene mond az, hogy a kép kezelése már biztos kezű mesterre vall. A szentpétervári hivatalos katalogus el is vitatja a képet Morettótól és főképp a *Castelfrancoi Madonnához* való hasonlósága miatt Giorgionénak tulajdonítja. Ebben a föltevésben Philippi is osztozik, de inkább a Giorgione-féle hiteles, drezdai *Alvó Venusszal* való egybevetés alapján, főképp az alak és a ruha kezelése miatt.

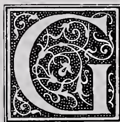
A rendkívül szép képet Giorgionénak tulajdonítva, hozzá kell tennünk, hogy a velencei iskolának korán, 33 éves korában elhúnyt eme nagytehetségű művésze keveset föstött s a kevésből is csak kis rész, alig egy tucat kép maradt fönn. Kétségkívül hiteles műveiből való a fentemlített *Castelfrancói Madonna*, mely még mesterének, Giovanni Bellininek, hatását mutatja, a drezdai *Alvó Venus* s a *Giorgione családja,* vagy egyszerűen a *Család* néven ismeretes, szép, de értelmében nehezen kihámozható festmény a velencei Giovanelli-képtárban. Gyöngéd természetének és a hagyomány szerint kíváló zenei képzettségének megfelelően képein a lírai hangulat az uralkodó, szemben a dramatikus Tiziánnal, s épp ezzel tökéletesíti a tanítójától fölavatott, de eladdig jóformán csak reprezentáló, személy-megjelenítő, képekben nyilvánuló új irányt.



38. Judit

fest. GIORGIONE, szül. 1478. Castelfrancóban, megh. 1510. Velencében

114 × 65 cm. fatábláról vászonra átvive Sz. Pétervár, Eremitage.



iorgione képeinél, noha aránylag nagyon keveset föstött, — sajnos — a szerzőség kérdése nyomúl először előtérbe. Így képünknél is. Vannak részletei, melyek Lottóra emlékeztetnek, akinek *A három életkor* című sok tekintetben hasonló képét a 44. sz. alatt közöljük, ismét mások Tiziánnak tulajdonítják s ennek ifjúkorába helyezik, amikor hatalmas drámai ereje még nem nyilatkozott meg benne. Tény, hogy Giorgione egy ideig együtt dolgozott Tiziánnal s az utóbbi festette a művész korai halálakor még befejezetlen drezdai *Alvó Venus* tájképi hátterét.

A Velencében divatossá lett, félnagyságú alakokkal való festményen, s ebből következtetőleg velencei képen, egyikét látjuk amaz életképeknek, melyek a szép kultuszában élő, békés velencei társadalmat annyira jellemzik s amelyek megföstésében a hagyomány szerint éppen a velencei társaságnak kedvence, a zenei tehetségével is kiváló Giorgione, jeleskedett. Egyéb vonásai mellett erre alapítjuk a Pitti-képtárbeli *Hangversenynél* Giorgione szerzőségét. A kép magától kevesetmondó, mindennapi jelenetet állít elénk, de ez ezuttal a test és a lélek összhangzó megjelenítésével s a legmagasabb fokú festőiség varázsával valami különös sejtelmes hangulatot közöl s ebbe bele is ringat.

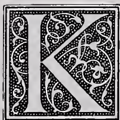
A főalak a zongoránál ülő barát. Sovány ujjaival épp egy akkordot ütött meg és fejét mögötte álló paptársa felé fordítja, aki leeresztve tartja valami gordonka-féle hangszerét s balját a játszónak vállára teszi. A barát hátrafordul ugyan, de tekintete messzebb megy, követi lelkét, mely a hangok láthatatlan országában kalandozik. A szellemi életnek ez a sokatmondó kifejezése magyarázza meg a másik két hallgatónak figyelő arcát, s a szellemnek ilyes megjelenítésén fordul meg az egész kép hatása. A másik két alak, kivált a spanyol öltözetű ifjú arca meglehetősen meg van rongálva s át van festve. Tekintetünket folyton a főalak beszédes feje és póklábakhoz hasonló járású ujjai vonják magukra. Így aztán legalább sejteni véljük a képnek remek eredeti hatását, amikor még szineiben ragyogva az immár teljesen nyomaveszett fényhomály varázsával hathatott.

A Louvre-beli hasonló tárgyú, de tájképbe helyezett *Hangverseny* szerzősége vita tárgya, és Szépművészeti Múzeumunk szép Giorgione-féle *Férfi arcképének* hitelessége sincs még kétségtelenül eldöntve.



39. A hangverseny
fest.
GIORGIONE,
szül. 1478.
Castelfrancóban,
megh. 1510.
Velencében

108 × 122 cm.
vászon
Firenze,
Pitti-palota.

ÉPÜNK azt az evangeliumi jelenetet ábrázolja, amikor a farizeusok Jézushoz küldik tanítványaikat, hogy neki fogas kérdéseikkel csapdát készítsenek. Jézus arra a kérdésükre: szabad-e a császárnak adót fizetniök, egy adópénzt adat magának s megkérdi, hogy kié rajta a kép és az írás. Arra a válaszra, hogy a császáré, mondja aztán elhíresült szavait: «Adjátok meg tehát a császárnak, a mi a császáré, s az Istennek, a mi az Istené». (Máté 22, 16. s kk.)

A helyzet maga nagy embertömegek festői ábrázolására csábít, és bizonyára úgy fogta volna föl a jelenetet pl. egy Cima da Conegliano. (36) Művészünk ellenben csak a legfontosabb vonásokat kapja ki a jelenetből: a Megváltó mellett csak egy farizeust szerepeltet, illetve mindkét alakot csak félig; a farizeusnak csak arca és keze látszik, s az egészben mégis megvan a helyzet csattanója, amikor ez a kérdés hagyja el a Mester ajkát: «Kié ez a kép és a felül való írás?» És szinte kiérezzük a farizeus ideges kézmozdulatából, hogy az adandó felelettel ő fog csapdába jutni. Minden beszél ezen a képen: a fejek alkata (a Megváltóé férfias, nemes arányú, a farizeuséról lerí a gonosztevő durva kifejezése, pedig szemét nem is látni), a kezek rajza (a finom, nyugodt, szinte nőies krisztusi kéz és ellenfelének durva, kemény keze), a tekintetek, a száj (Krisztusnál a szelídség, a farizeusnál a kegyetlenség kifejezésével). Ritkán került képen ennyire éles ellentétben együvé a nemesség és az aljasság: az isteni hatalom, mely küldetésének tudatában van és a vakondok módjára bujkáló álnok kapzsiság. A festő egészen belemerült itt az alakoknak lélektani tanulmányozásába. Mily gondos megfigyeléssel és mekkora páratlan tudással van föltüntetve a kisértőnek csúszó-mászó közeledése, kétszinűsége és ezzel szemben a Mester isteni nyugalma, feddhetetlensége, fönséges felsőbbsége, melybe a sohasem hiányzó szenvedő vonás mellett némi szánakozó lenézés is belevegyűl, továbbá az ő biztos, előkelő kézmozdulata, mellyel kérdését kiséri. Mily sokatmondó egyszerűséggel van mindez kifejezve! Efajta lélektani megfigyeléseket már Lionardo *Utolsó vacsorájánál* (17) is tehettünk. S hozzá a színkezelés, amiben a kép mestere, Tizián, minden elődjét fölülmúlta: hogyan munkáltatja itt a művész a szellemiség, a drámaiság ábrázolásának szolgálatában a színeknek s a világításnak ellentétét külön az arcokon, ismét külön a két kézen.

Ha a velencei iskolát említik, rendesen az iskola királyának, a hosszú életében rendkívül termékeny Tiziánnak valamely képét tartják szem előtt. Ő épp úgy középpontja a velencei iskolának, mint a milánóinak Lionardo. A művész bölcsője nem Velencében ringott. Hazája a Tirol határához közeli Pieve di Cadore, ahol 1477-ben született. Tíz éves koráig alpesi hazájában nevelkedett, 1487-ben Velencébe került egyik rokonához, itt élt, tanult és művelődött, rövid utazásait leszámítva, jóformán száz éves koráig; 1576-ban pestis ragadta el. Alpesi hazájának benyomásai nagyszabású képeiben mindvégig benne éltek. Hosszú művészi pályáját csöndben, nyugalomban futotta meg. Ő a keresztény festők leggörögösebb művésze: vallásos képeiben is a klasszicizmusra, a mértékre, nemességre és tisztaságra törekszik.



40. Az adópénz

fest. TIZIAN

szül. 1477. Pieve di Cadoréban, megh. 1576. Velencében

75 × 56 cm. fatábla

Drezda, Királyi Képtár.

ELENCÉBEN három elsőrangú oltárképe volt Tiziánnak; mindhármának formája a fönt kerek, alúl szögletes ú. n. dómszerű magas idom. Közűlök csak kettő maradt főnn: *Mária mennybevitele* — az *Assunta* — a velencei Accademia gyűjteményében és a *Pesaro-család Madonnája* a Santa Maria dei Frari templomban. Ezekre következett közölt képünk, a *Péter vértanú*, egy XIII. századi domonkosrendi szent vértanúságának képe, akit eretnek ellenségei a Como és Miláno közti úton 1252-ben orozva meggyilkoltattak. A képet a szent tiszteletére alakúlt kongregáció rendelte meg, amelynek a San Giovanni e Paolo templomban külön kápolnája volt; 1530 körül állíthatták föl. A kép 1867-ben elégett. Itt közölt szines nyomata Henneberg Rudolf másolata után készült, aki Tizián nyomdokain képezte magát neves művésszé.

Tizián itt azzal, hogy a cselekményt egyetlen mozzanatba csúcsosítja ki, oly hatalmas drámai erőt tanusít, amilyet egyetlen előző képén sem látunk, s egyben a mozgalmas testformák ábrázolásában is új oldaláról mutatkozik be. A magasra törő faóriások alatt lefolyó viharos jelenetnek három izmos alakján, kicsiny voltuk mellett is már korán Michelangelónak szóló hódolatot véltek fölfedezni, aminthogy alig is van nevesebb olasz művész, aki életének valamely szakában ne került volna Michelangelónak lenyűgöző hatása alá. Sebestiano del Piombo (25), aki Velencéből korán kivándorolt Rómába s ott egészen átengedte magát a titáni mester hatásának, utóbb a római zűrzavaros idők miatt épp akkor tért vissza néhány évre Velencébe, amikor Tizián az ő *Péter vértanúján* dolgozott. Több mint valószínű, hogy Piombo már ekkor beavathatta idősebb művésztársát, Tiziánt, Michelangelo formavilágába; mert a hatás a képen eltagadhatatlan, holott a művésznek Michelangelóval való személy megismerkedése jóval későbbi keletű.

A szakadozott egű haragos tájkép mintha együtt érezne a szemlélővel. A fák koronái közt fényben lebegő angyalpár látszik, amint a mártírpálmát hozza a feléje föltekintő vértanúnak, aki aközben, hogy a halálos döfést várja, jobb mutatóujjával a «Credo»-t írja a homokba. Társa rémültében rendkívül vakmerő, hirtelen mozdulattal fordúl el tőle s igyekszik elmenekülni, és eközben egy pillanatra ő is meglátja az égi jelenséget.

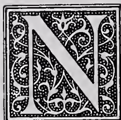
Az alakok és az egész táj kompozicióban és hangulatban egységes egésszé egyesülnek, és ebben meg általán a tájképnek a festmény jelentőségébe való bevonásában — szemben ennek tétlen szerepével — csak egy hozzáfogható vetélytársa van Tiziánnak az olaszok közt, t. i. Correggio (48).



41. Péter vértanú megöletése

fest. TIZIAN szül. 1477. Pieve di Cadoréban, megh. 1576. Velencében

75·5 × 45·5 cm. vászon — Eredetije elégett. Másolata Braunschweigban.

ői képmás kétféle van az olasz cinquecento korában. Vannak általánosabban fölfogott képmások, melyeknél a művész az ábrázoltnak jobbára jelentéktelen személyére nem tekint s inkább szép típust alkot, amilyenek általában Palma Vecchio (37.) képei, ilyen továbbá Tizián *Flórája* is az Uffizi-képtárban, — vannak aztán igazi, egyéni arcképek, rendesen előkelő hölgyek képmásai. Ez utóbbiak sorából való a Pitti-palotabeli híres *Bellán* kívül a címképünkön közölt fiatal hölgy, a művész leánya, *Lavinia,* aki anyja halála után 1555-ben történt férjhezmeneteléig művész-atyja háztartását vezette.

A választékos, aranyhímzésű selyemruhában föllépő bájos leány azt a gyöngysort viseli nyakán, melyet nászajándékúl kapott atyjától; hajában is ékszer van. Testtartása rendkívül tetszetős: kissé hátra hajlik úgy, hogy a fehér kendő lecsúszhatott válláról és szabadon láttatja szép nyakát, arcával is hátrafordul, mintha valamely, onnan jövő megszólításra felelne; nyilván a kérdezőnek mutatja a kecses mozdulattal magasra emelt ezüst, gyümölcsös tálcát, melynek alján szép cizellált — véslelt — munka látszik. A gyümölcsöt éppen ki készül vinni az erkélyre, mely a sötétvörös függöny mellett napnyugtás, dombos vidékre nyílik. A kecses mozdulattal a művész az ő leányának arcképét a pusztán reprezentációs — személy megjelenítő — képből kedves genre-képpé, életképpé, emelte. Rendkívül hatásos a pompás, széles kezelésű színezés. A leány az ő derült, nyilt szívre valló bájos vonásaival egy darab mennyország, vagy ha tetszik, a képbe gyönyörűen illő virág vagy gyümölcs, s bizonyára legszebb dísze lehetett Tizián előkelő velencei művész-otthonának, melyben olykor fejedelmi vendégek sem hiányzottak.

Ugyancsak valódi képmás az itt közölt gyermek-arckép is, *Roberto Strozzi leánya.* Az apa a Mediciektől Firenzéből száműzött híres Strozzi-családnak mindenfelé bujdosó tagja volt, aki Velencében is megfordulva, itt föstette ezt az arcképet. Az aranyos kis lányka fejedelmi öltözékében, valódi ékszerekkel ragyogva, de emellett egész bájos gyermekségében áll előttünk. Bolognai ebecskéjét valami talapzat-félére ültette és cirógatja, jobbjában pedig perecet tart. Szerencsés fogás a képen, hogy a leánykának tágra nyitott szemei nem a nézőre, hanem a távolba néznek. Ezzel akaratlanúl a szemlélő is követi a szemek irányát és körülnéz a kép ábrázolta helyiségben, ahol aztán egyenkint leköti figyelmét a pompásan megföstött piros függöny s mellette a talapzat alján a puttós — angyalos — domború mű, amely egészen Tiziánra vall; efölött aztán kiesik tekintetünk a díszkertes háttérbe, ennek elől sötétlő tavára s az alig látható két hattyúra. — A falra festett táblán levő elmosódott fölirat a leánykát «II éves»-nek mondja, ami aligha lehetséges és nyilván valami helyreállítónak ecsethibája III vagy IV helyett.

*) A 42. sz. alatt megbeszélt kép a könyv címképe, *Lavinia.*

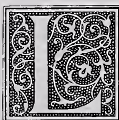


43. Roberto Strozzi leánya

fest. TIZIAN

szül. 1477. Pieve di Cadoréban, megh. 1576. Velencében

115×98 cm. vászon — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

OTTÓT, a velencei iskolának szintén kiváló képviselőjét, bergamói születésűnek hitték, aminthogy a velencei iskola több híres művésze a szárazföldről jött át Velencébe, sőt Lottónál a műveiről leolvasható sokféle hatás révén már az iskolához való tartozósága is kérdésessé kezdett válni, amikor kiderült, hogy Velencében született, de életének csak kis részét töltötte itt. Vándorművészül sokfelé járt, Rómában is megfordúlt és meglett korában halt meg Loretóban, miután vagyonát a loretói Szűznek hagyta.

Sokat festett és művein nyomon követhető kora nagy mestereinek hatása. Giovanni Bellini tanítványául mutatják korai nyugodt, eszmélődő, sokszor mélabús alakjai, de saját lelkéből való ezeknél az ő gyöngéd bájuk. Majd Tizián férfias ereje nyilvánul képein, élénkségükben, nagy mozgalmasságukban, széles kezelésű erős színeiben. De természete jobban megfelelt az előbbi iránynak. Portréiban szintén megvan Tizián hatása s e téren kiváló szerencsével működött, itt sajátos, szeretetreméltó tehetsége vezette; meglátszik e hatás pl. a milánói *Legyezős hölgyön.* Lionardót és Correggiót, legalább műveikben, nyilván szintén jól kellett ismernie. Ez ismeretségnek köszönik képei egyideig a hangulatosságot, a lélek megjelenítését az arcokon s illetve Correggio befolyása alatt a szinezést, a szinte viharos mozgalmasságot; pl. az utóbbihoz támaszkodik Lotto a bergamói *Madonna szentekkel* c. képén, melyen mesteri módon kezeli a fényhomályt is. (Az oltár felső záradékát alkotó félalakú *Angyal* Szépművészeti Múzeumunk tulajdona.) De bizonyos finom, költői báj, alakjainak s az egész jelenetnek bensőséges, szeretetreméltó fölfogása, kecses formái és a színes levegő megérzése minden művével közös.

A képünk közölte félalakos műremek, *A három életkor* — mint már említettük — sok hasonló vonást mutat Giorgione *Hangversenyéhez* (39). Giorgionénál azonban a zene egyesíti a három alakot, míg emitt a fiú kezében levő kóta-lapnak van az a szerepe, hogy a három különböző korú alakot szellemileg egybekapcsolja. A kép elég jó állapotban maradt fenn s fényhomálya amazzal szemben még megvan; idegen kéz nem rontott rajta. Részleteiben és egészében magyarázatra nem szorul, mint minden, ami a művészetben nagy és valódi. Jelzése nincs. Jellemével a művésznek fönt említett első szakába tartozik. Vannak, akik Lottótól elvitatják és Giorgionénak tulajdonítják.

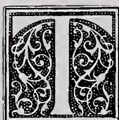
A mester egyik szép *Férfi képmását* Szépművészeti Múzeumunk is birja. Számos képeiből nálunk levő még egy festményéről tudunk, ez a nagyszebeni Bruckenthal-képtár *Szent Jeromosa,* mely a magát sanyargató szentet sziklás táj közepén ábrázolja.



44. A három életkor

fest.
LORENZO LOTTO
sz. 1480. Velencében,
megh.
1556 után Loretóban.

62×77 cm. fatábla
Firenze, Pitti-Palota.



INTORETTO, a velencei cinquecentónak szertelenül becsvágyó művésze, Tizián tanítványa volt. Erőtől duzzadó kompoziciói különös vonzóerővel vannak a mai ízlésre, szemben a ragyogó színeket kedvelő, barátságos Veronesével. Szándékosan hagyta el a velencei cinquecentónak több emberöltőn át taposott útját, melyen a vezérelv a formában és színben való összhang keresése volt. — Tintoretto, eredeti nevén Jacopo Robusti — melléknevét apja mesterségéről kapta, aki selyemfestő, tintore, volt — művészi pályájának már elején Michelangelo bűvös körébe került. Akkor jutottak el Velencébe a firenzei Medici-sírok szobrainak gipsz-másolatai, melyeket Tintoretto legott mohón tanulmányozni kezdett s ezzel oly jártasságra tett szert a rajzban és az anatómiában, amilyennel a régebbi velencések, akiknek erre nem volt szükségük, éppen nem dicsekedhettek. Merész rövidülésekben — a scurzóban — a lebegő alakokban, a heves mozgásokban ezúton elért biztossága bámulatra méltó; mindez a nyugodt velencei képírásban eladdig meglehetősen háttérbe volt szorulva. Így szerzett naturalizmusát meg Michelangelo pathoszát a velencei iskola színpompájával igyekezett összhangba hozni, azonban ez utóbbi az ő egyenletes fényével, könnyedén és féltónusokban modelláló szerepében nem illett az ő merészen egymáshoz verődő s a szobrászattal versenyző formáihoz. Ezért aztán hűtlenné is lett mesteréhez, Tiziánhoz, és erősebb ellentéteket, igen sok fényt és mélységes árnyakat keresett, amely utóbbiak későbbi, hanyagúl kezelt képein a fekete festék átverődése miatt még sötétebbekké váltak. Ezzel alapjában megbolygatta a velencei hagyomány szerencsés harmóniáját.

Mindez azonban a művésznek inkább nagyszabású, néha bizony zavaros históriai vásznaira vonatkozik, melyek a Doge-palota termeit temérdek voltukkal szinte lenyügöző hatásuakká teszik. Arcképeinél ellenben, főképp ha jelentős személyről volt szó, gondosabban kellett dolgoznia, mivel Velence e tekintetben nagy mesterei révén becsületes, derék munkához volt szokva. Így aztán körülbelül százra menő arcképei közt akárhány van, melyben Tintoretto Tiziánnal és Lottóval mérkőző vérbeli velencei festőnek mutatkozik.

E gondosabb arcképek sorából való a kasszeli képtárban őrzött *Nemesember képmása.* Az egészen zöldes-fekete atlaszba öltözött férfiú szobájában áll előttünk, széles, fodros gallérjából kiemelkedő arca szigorú vonásaival ugyancsak mond valamit a szemlélőnek, szóval kifejezése nem köznapi. Az a körülmény, hogy barna bőrkesztyűjét is fölhúzta, szintén hozzátartozik a hatáshoz, melyet az ilymódon teljesen felöltözött alak a nézőre tenni akart. Az asztalon fekvő papiroson olvasható 1525-ös évszám arra utal, hogy a mesternek kései művével van dolgunk.

Az Országos Ráth György Múzeumban levő töredékes képe, az ott még Tizián nevével jelzett *Házasságtörő nő,* fiatalkori vonzó munkája, mely még élénken emlékeztet Tiziánra. Fölemlítjük még a Szépművészeti Múzeumban őrzött két mellképét, melyek egy-egy idősb férfiút ábrázolnak.

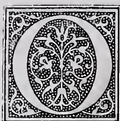


45. Nemesember képmása

fest. TINTORETTO

szül. 1512. Velencében, megh. ugyanott 1594.

99 × 77 cm. fára húzott vászon — Kassel, Királyi Képtár.

LASZ kolostorok étkezőtermeinek diszítésénél a XV. században az áhitatra gerjesztő utolsó vacsora lefőstése dívott, a XVI. század lassanként elhagyja ezt; enemű kiválóbb képeket ez időben csak Andrea del Sartónál és Tintorettónál találunk. Helyökbe Velencéből kiindulva a világiasabb hangulatú bibliai vendégségek, pl. a farizeus Simoné vagy Lévié, vagy a Kánai menyegző ábrázolása kezd divatossá válni, amelyen Krisztus a vizet borrá változtatta, vagy, ahol bensőségesebb hangulatról volt szó, ott Krisztusnak az Emmausba siető tanítványokkal való estebédje. És amint az utolsó vacsoránál akaratlanul is Lionardo da Vinci remekére (17) gondolunk, úgy a bibliai vendégségek képeinek kérdésénél elsőben a Veronából való s már mint kész művész Velencébe költözött Paolo Veronese alakja, az effajta képek legnagyobb mestere, magaslik ki.

Itt volt igazi tere az ő nagy tehetségének, mely a vidám életörömnek az ünnepi pompának, a színeiket ragyogtató öltözékeknek és drága asztalkészletnek megföstésében lelte kedvét. Képein a bibliai jelenet maga egészen mellékes, jóformán csak ürügy, egyébként pedig a velencei társaság szelídebb vendégségeit állítja elénk teljes, előkelő fesztelenségükben, azon társaságét, mely különösebb szellemi élvezetek híján is elvolt, amint azt a képeken szereplő törpék, szerecsenfiúk, kutyák, macskák, majmok stb. mutatják. És tagadhatatlan, hogy ezen képekből, melyekben a több százados túlfinomult kultúra hangulata nyilvánul, egyszersmind a fáradtság, az unottság is kiérzik; Velence hatalma ekkor már alkonya felé közeledett.

Mivelhogy ezen képeknek a velencei párás levegő miatt az ott meg nem védhető freskókat kellett pótolniok, azért kezelésök a freskóhoz közeledő dekorativ, vagyis nem a valószerűség látszatával lépnek föl, hanem a nagy falsíkokat inkább laposan, elnyújtottan diszítő, nem mélyülő kompoziciók. A rajtok szereplő, de egyáltalában nem hangsúlyozott Krisztusnak arcában a már említett okból, nem szabad valami különösebb lelket keresnünk. Az alakok legjava részének is pusztán az esetleges modellbeli igazsága van meg, de mellettök ott láthatók a kor kiválóbb emberei, még pedig egyénített, pompás portrészerűségükben. Pl. a Louvre-beli óriási *Kánai menyegzőn* fejedelmi személyek vendégeskednek s a zenészek közt ott szerepel Tizián is, hasonló tárgyú kisebb képünkön, mely a drezdai Királyi Képtár tulajdona, viszont a képet megrendelő Cuccina-család egyes tagjai: a narancsszín ruhás termetes úr, amint kinyújtott balkezében a kelyhet tartja és valakire ráköszönti, vagy a bor jóságát magasztalja, mellette a karosszékben egy öregedő asszonyság, mögötte a kelyhet ajkához emelő fiatalember s a bal szögletben háttal ülő fiatal hölgy. Ilyes eszközök teszik üdévé, fesztelenné és természetessé Veronese művészetét, mely nem valami mélyen szántó, de mindig tetszetős, vonzó.

Szépművészeti Múzeumunkban két Veronese-féle képünk van: egy tanulmány a *Velence dicsőségét* tárgyaló nagy festményhez (vagy róla) és egy *férfiképmás.*



46. A kánai menyegző

fest. Paolo Veronese

207×457 cm. vászon — szül. 1528. Veronában, megh. 1588. Velencében. — Drezda, Királyi Képtár.

ZENT JUSZTINA, Padua szülötte és védőszentje, Maximianus római császár alatt szenvedett vértanuságot. Képünkön a szentnek szépségtől ragyogó, méltóságos alakja, egy nyílt tájkép ölében jelenik meg az előttünk ismeretlen, térdeplő donátornak, a kép megrendelőjének. A kép tehát u. n. látomány os kép. A szent jobbjában mártírságának jelét, a pálmaágat tartja, bal kezével gazdag aranyhimzésű pompás palástját emelinti meg, lábainál meglapulva térdel az unikornis, a legendai egyszarvú ló, melyet a keleti mithologiából vettek át a szűzesség és erő jelképéül az első keresztények, s a melyről az a monda volt elterjedve, hogy vadász el nem foghatja, de ha szűz kerül útjába, akkor szeliden meglapul és elalszik előtte; itt is mint a szűz-tisztaság szimboluma jelenik meg.

A kép az ő jelenésszerű hatását minden felhősség, lebegés és jelképies melléklet nélkül pusztán a szentnek mennyei szépségű megjelentetésével éri el. Az égi alak a legrealisztikusabban megfestött öltözetében van előttünk és mindamellett egyetlen vonás sem zavarja a titokzatos jelenség látományszerű, ünnepies voltát. A mellette térdelő alak — régebben II. Ercole herceget, Ferrara urát, keresték benne — talán előkelő velencei úr. Sajátos ellentét van az alakok hatalmas testi megjelenése és a rajongó, majdnem mélabús vonás közt, mely az egymást találó tekintetekben megnyilvánúl.

A bécsi múzeumban őrzött elsőrangú kép remekelője Alessandro Bonvicino, aki családja egyik melléknevén Morettónak is hívta magát s a műtörténet is inkább ezen a nevén ismeri. Bresciából való, a Velencéhez tartozó felsőolaszországi «terra ferma» vidékéről, mely annyi jeles művészt adott a velencei iskolának. Ő azonban állandóan Bresciában élt s ilyenűl csak tágabb értelemben véve tagja a velencei iskolának. Művészi fejlődése földije, Romanino, mellett indul meg, de utóbb Tizián és Veronese hatása alatt érlelődött nagy művészszé. Hosszú művészi fejlődésében a nyugodt, magasztos szépségnek sajátos egyéni stílusát teremti meg, melyet az izzó velencei aranyos színpompával szemben bizonyos gyöngéd, ezüst-tónusos színkezelés is jellemez, s mely egyszersmind az ő szelíd lelkületének természetes, egyéni következményeként jelenik meg képein. Képünk is jellegzetesen mutatja ezt az ezüstös tónust azzal, hogy a tárgyak lokális színei mellett inkább a fehérek és szürkék uralkodnak s az egész kép ezüstre emlékeztető előkelő, hidegebb ragyogású.

Hogy Moretto a képmás terén is nagy művész volt és Giorgione meg Lotto módjára vonzó arcképeket föstött, azt már a kép donátorának portréjából is következtetnünk lehet. Bennünket ugyanerről Szépművészeti Múzeumunknak egyik *Szent Alajost* (?) ábrázoló portrészerű képe külön is meggyőzhet.

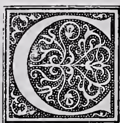


47. Szent Jusztina

fest. MORETTO

szül. 1498 körül Bresciában, megh. ugyanott 1555.

200 × 140 cm. vászon — Bécs, Udvari Múzeum.



ORREGGIO az olasz renaissance legnagyobb mesterei közt művészeti versengésektől teljesen elkülönülten, egymagában áll, de hatásában egy iskola szűk határait messzire elhagyva él tovább. Elődökre alig támaszkodva és közvetlen utódok nélkül bizonyos irányban, t. i. a festőiség kérdésében az akkori művészet delelőpontján áll. Ő az első, aki alakjait a fénytől és levegőtől körülvetten ábrázolja, úgy hogy a szemünk és a kép alakjai közti távolságot nemcsak a távlati rövidülések alapján tudjuk értékelni, hanem úgy érezzük, mintha valóságban magát a távolságot, az űrt látnók. A meggyőző valószerűség dolgában Correggio szinte modernnek mondható, pedig ugyancsak messzire van az u. n. naturalizmustól. A változó ízlés, az új divat mit sem vont le nagy jelentőségéből. Nem keresi a szabályos szépség szigorú vonalait, hanem a vonalbeli ritmus helyére a fénnyel és árnyékkal való szerkesztést teszi és világhírű «fényhomály»-ában megmutatja szemünknek, hogy a fény még a legsötétebb árnyakat is földeríti. A formák szigorú szépsége helyett az érzékeket elbájoló mozgás kellemét ábrázolja, a lelki meginduItságnak a csöndes boldogságtól az öröm ujongásáig való minden fokozatát megfösti, és mindezt oly meggyőző erővel, hogy alakjai szinte mozogni látszanak. Tere általában a színes fény, tárgyai kizárólag eszményiek és pedig vagy vallásosak, vagy mithológiaiak, kedvelt alakjai: nők, ifjak, puttók (angyalkák); mint az emberi test rajzolója minden elgondolható helyzetben s a legnehezebb távlati rövidítésekben csodás tökéletességig emelkedett. — Életéről alig tudunk többet, mint hogy Parmában virágzott, ahol mint freskó-festő is elhíresült. Kevésszámú gondosan kidolgozott táblaképei szerteszét vannak szórva Európa nagy városaiban, Szépművészeti Múzeumunk is bír tőle egy gyönyörű szoptatós Madonnát, a *Madonna della latté*-t. — Correggio művészeti eszközeinek természetében rejlik, hogy képeinek sajátos báját a másolatok ezideig csak tökéletlenül juttatják érvényre. Másolatunk ez okból is a nagyszabású és amúgy is jócskán megromlott drezdai képnek, a világhírű *Szent éjszakának,* csak középső csoportján kisérli meg a művész fölfogását érzékeltetni. Megjegyezzük még, hogy a szamárnak emitt nagyon is előre tolakodó feje a kompozició egészében, természetesen, alig tűnik föl. — Képünk, melyet bűvösen megvilágított sötétsége miatt röviden *Az éj* címén is idéznek, a pásztorok imádását ábrázolja. Az enemű tengersok kép sorában egy sincs, melynél minden ennyire egyetlen mozzanatra volna összesítve, mint ezen. Ugyanis az egyház tanításának szellemes és egészen újszerű jelképezéseül a teljesen zárt szerkezetű kép egész megvilágítása a kis Jézus testéből indul ki, akárcsak valami elektromos ívlámpából. Ez a fény világítja meg először a Szűzanyának bájos arcát, melyből viszont csak úgy árad a csodán való lelkes öröm kifejezése. Képünk csak ennyit mutat. Az eredetin tovább kísérhetjük a fény haladását, amint átmegy egy szolgálóra, aki kezével kénytelen megvédeni káprázó szemeit, majd az ámuló pásztorokra, aztán az oszloptörzsön fölsietve a magasban ujongó angyalseregre; a játszi fény mellett a tőle áthatott árny is csakúgy rezeg az egész képen. Emellett az előtér alig van földerítve s a háttér földje az éjtszaka csöndes sötétjébe vész el, csak a látóhatáron dereng ismét valami világosság a közelgő hajnal hírnökéül.



48. A szent éjtszaka

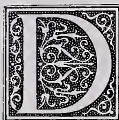
— Részlet a képből —

fest. Correggio

szül. 1494 körül Correggióban, megh. ugyanott 1534.

256·5 × 188 cm. fatábla

Drezda, Királyi Képtár.

REZDA városa méltán dicsekedhetik vele, hogy négy hiteles Correggio-féle képe van; ennyit együtt egy képtárban sem őriznek. Ott van a *Szent éjszakán* kívül (48) az itt közölt *Szent Ferenc Madonnája* is, a húsz éves művész fiatalkori főműve, mely még hozzá kitünő állapotban is maradt. — A képben különös üde, fiatalos báj rejlik, csak ki kell hámozni belőle. Itt van a két egészen egyéni hatású putto — angyalka — a talapzat mellett, amint Mózes képét tartja, meg a másik kettő, amint valóságban ott röpköd a Madonna fejénél. A Szűz maga és az angyalfejekből összeverődő dicsfény már jelzi Correggio kialakult stílusát. Az alakok erős, testies kimunkálása a ferrarai művészetre (15) emlékeztet, és való, hogy Correggio Lorenzo Costa, ferrarai mesternek, mantuai műtermében dolgozott is egy ideig. Nyomon követhető a képen, kivált a fejek pompás rövidülésében és a mozgásokban a sokkal nagyobb Mantegnának hatása és végre az arcok lelkességében, a levegőnek és az alúlról fölfelé fokozatosan erősödő fénynek kezelésében meg a kezek játékában Lionardóé (17), akinél éppen az utóbbi dolgok váltak oly jelentősekké.

Hátul nyilt oszlopcsarnokban, magas trónon ül Kisdedével a Szűz. Keze mintha arra intené a rajongó tekintettel feléje közeledő Szt Ferencet, hogy csak térdeljen le az imáját meghallgatni készülő, áldó Kisded előtt. A szent mögött páduai Szt Antal, vele szemben a szintén áhítozó arccal fölfelé néző Szt Katalin, ezelőtt meg Keresztelő Szt János áll, aki kezével a Szűzanyához utalja az ájtatoskodót. Mindez élénk együttességében már sejteti, hogy a művész mihamar szakítani fog az efajta képek eddig divó szigorú, komoly fölépítésével. Alig is van kép, melyen oly világosan lehetne nyomon kísérni a korai renaissanceból a virágzóba való átmenetet. A szinezés még bizonyos ünnepiességet, álmodozó komolyságot mutat.



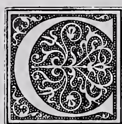
49. Szent Ferenc Madonnája

fest. CORREGGIO

szül. 1494 körül Correggióban, megh. ugyanott 1534.

299 × 245·5 cm. fatábla

Drezda, Királyi Képtár.



ARAVAGGIO, teljes nevén Michelangelo Merisi, a renaissance másodvirágzásának egyik, korában félreértett nagy mestere volt. Ráffael halála után két emberöltő múlva sajátos másodvirágzásban találni az olasz renaissance fáját: egyik ágán bizonyos szelídebb, inkább akadémikus, elméleti irányú virulásban, melynek ápolói a bolognai festők: a Caracci-testvérek, Guido Reni (51.), Domenichino (54.), Guercino és Albani voltak, a másikán a legerősebb naturalizmus gyümölcseivel, melyeknek egyik biztos kezű kertésze a felsőolaszországi Caravaggio volt.

Nagyszámú, hatalmas oltárképeinek michelangelói izmos alakjait sajátos, fölülről jövő, pinceszerű világításban, gyakran gyertya- vagy fáklyafényben tartja, s ezzel hatásukat még jobban kihegyezi, úgy hogy a fények a legélesebb ellentétben rínak ki a sokszor egészen fekete árnyak és a jobbára mindig sötét háttér mellett. Az akkor divó ízlés valósággal elszörnyűködött e durván ható jelenségen, mivel az olasz veleszületett művészi ösztönével mindenben bizonyos tetszetős középszert és illő stílust keres. Azonban az akkortájt Olaszországban járó Rubens másképp itélt róla és manapság tisztán látjuk, hogy a valószerűségnek az az erős érzéke, melyet Caravaggio oly kérlelhetetlenül követett, értékesebb volt a festőművészet fejlődésére nézve, mint a nagy elődök művészetéből válogató — eklektikus — és egyezményes — konvenciós bolognai iskola. Riberát és a spanyolok legnagyobb festőjét, Velasquezt, is Caravaggio iránya teremtette.

De Caravaggiónak ezt a hagyományoktól hirtelen eltávozó festési módját egy másik, szelídebb stílű munkássága előzte meg, melyben tetszetős genre-szerű jeleneteket alkotott üde, színes, sokszor igen szép aranyos tónusú kezelésben. S ebben legalább külsőleg a velencésekhez támaszkodik; a velenceiek festői poézisének álmodozó rejtelmessége az ő realisztikus felfogásából mindenha hiányzott. Ezek sorából való a *Mandolinon játszó leány,* képe is, sőt zenélő genre-alakjaiból ez a legjobb. A hátával a néző felé ülő s első tekintetre olasznak fölismerhető lány kecses mozdulattal emeli hangszerét füléhez, mintha a hangnak ama sejtelmesen búgó rezgésében gyönyörködnék, mely ilyes tartásnál a hangszerből kihallatszik.



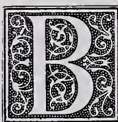
50. Mandolínon játszó leány

fest. CARAVAGGIO

szül. 1569. Caravaggióban, megh. 1609. Porto d'Ercoléban

Fatábla

Bécs, Liechtenstein-féle képtár.

OLOGNÁBAN a késői XVII. századi olasz renaissance képirás másik, «eklektikus»-nak nevezhető iskolája indul virágzásnak. Ez az irány a Caracci testvérektől kiindulva a sülyedő művészetet az előző század nagy mestereinek, Michelangelónak, Ráffaelnek, Tiziánnak és Correggiónak tanulmányozásával, utánzásával igyekezett új életre kelteni s a belőlük való válogatásra, «eklekticizmus»-ra serkentette a festőket. Az iskolának sikere szemmel láthatólag nagy volt, de az olasz művészetnek ilyen «akadémikus» fölfrissítése végre is üvegházi másodvirágzásnak tekinthető és a maga korában is csak úgy tudott érvényesülni, hogy új izgató szerekhez fordult: a szenvedélyességig fokozott előadásmódhoz, a heves mozdulatokhoz s a természetnek részleteiben túlhajtott hangsúlyozásához. E szemizgató új eszközök alkalmazásában, melyek egyébként Michelangelóra vezethetők vissza, már a «barokk» stilus szelleme nyilatkozik meg. Ezt a szellemet vitte magával az akkor Olaszországban tartózkodó fiatal Rubens is hazájába Antwerpenbe. S éppen ő adta meg ennek a művészeti iránynak a maga tüzes színeivel a legtökéletesebb befejezettséget. Olaszországban megbarátkozott a vele egyvivású Guida Renivel, Caracci-ék legjelesebb követőjével, aki az irány képviselői közül Domenichinóval (54) egyetemben a legvonzóbb jelenség. Egymásra való kölcsönös hatásukban mindazonáltal a vläm művész az erősebb, a mélyebb nyomokat hagyó.

Guido Reni halhatatlan remeke az *Auróra,* a Hajnal istennője, a római Palazzo Rospigliosi mennyezet-freskója. A szép renaissance kultúra utolsó, hatalmas visszhangja, annak a kultúrának, mely oly szívesen elgyönyörködött a szép görög mithoszok formakedvelő világában. A barnás felleg, melyen legelől (jobbra) a virágszövő Auróra lebeg, két nem egyenlő részre osztja a hosszú kompoziciót: Homéros aranyos «fénydús» egéből lelátni a jobb szögletben meghuzódó, de kicsiny voltában is tágas térséget mutató tengerre és földre. Fönt minden csupa derü, ragyogás és élet, alúl még a sötétség és a nyugalom honol. A fogatán ülő Apolló, a napisten, egész alakja fénytengerben úszik, mely mindenfelé elárasztja sugarait. A hórák, az évszakok istennői egyforma lejtésű gyors táncban követik a négy sárgától vont kocsit. A hórák rajzát Reni egy antik domború-műről vette, az arcok közül az első a Niobida-csoportozat egyik alakjára üt, a sárgaruhás és a legutolsó Ráffaelre emlékeztet, s ez utóbbi azonkívül még a Palazzo Barberiniben levő *Beatrice Cencihez* is hasonlít; egészen a mester alkotása a pompás lebegő Auróra, amint két kézzel szórja rózsáit az éjtszaka kék sötétjében alvó földre, ahol a látóhatár derengése és a kimagasló várat gyöngén földerítő sugarak már jelzik a nap közeledtét. A kép egész elrendezése és távlata a cinquecento régi hagyományait idézi vissza. Szinezése erővel teljes, meleg, legtöbb benne a tüzes sárga.

Amit itt a művész tanulmányozás és válogatás révén elért, odáig olasz mester többé föl nem küzdötte magát. *Aurórája* a szépnek amaz örökérvényű megtestesítéseihez tartozik, amelyekben gyönyörűséget fognak találni olyan idők is, amikor a mithologia már nem lesz tanulmány tárgya.



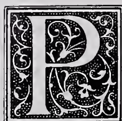
51. Auróra

fest. GUIDO RENI

szül. 1575. Bolognában, meghalt ugyanott 1642.

Mennyezet-freskó

Róma, Rospigliosi-palota.

OUSSIN és Claude Lorrain, a XVII. század két legnagyobb francia művésze, teljesen távol tartotta magát az ezidétt, XIV. Lajos alatt Franciaországban dívó udvari művészettől. Életük javát távol hazájoktól, Olaszországban töltötték, az ottani milieu hatása alatt izmosodtak művészekké, e milieuban önálló alkotó tehetségükkel meg tárgyaikkal is voltaképp az olasz renaissance továbbfejlesztőinek tekinthetők. Poussint a korában, főképp Bernini szobrásztól virágzásnak indított barokk-irány (51) is érintetlenűl hagyta. Ő tekintetét csupán a görög-római ókor felé irányozta. Alakjaiban minden olasznál jobban megközelítette az antik világot, kompozicióinak viszont megvan az a kerekdedsége, szimmetriai tisztasága, melyet a francia embernek kifejlett forma-érzéke el nem enged. És érthető, hogy miért tartják a franciák Poussint az ő legnagyobb régi festőjüknek.

Későbbi éveiben tájképeket föstött, melyekben csak néhány kisebb alakot hagyott meg staffage-nak. Tájképeinek szintere Közép-Olaszország s itt az ő művészi érzéke csupán a nagy, biztos vonalakat keresi, melyekkel aztán meglehetősen szabadon szerkeszti meg tájképeit, az u. n. stilizált vagy idealizált tájképeket. Ezeknek valósággal az atyja, a megteremtője. Ha rajtok aztán az apró alakok a mithologiába vagy az ókori történetbe tartoznak, akkor az ilyen ideális tájképeket úgy is nevezik, hogy heroikus (hősi), történeti vagy klasszikus tájképek; az utóbbiakból van egy a Szépművészeti Múzeumban. Valamennyi bizonyos, a köznapitól eltérő, megnemesített természeti képet mutat, melynél a növényzetnek, a légköri változásoknak mindennemű esetlegessége el van tüntetve s a természetnek pusztán a megörökítésre érdemes, nagy állandó fölépítése uralkodik. Hangulatukat az élvezheti igazán, akinek lelke a klasszikus épületek közt és az antik ruházatú alakok társaságában át tud kalandozni egy régi szebb korba, melyet tökéletesebbnek hisz, mint a maga korát. És Poussin lelkes, nagy művészete van olyan, hogy bizvást hatása alá engedhetjük magunkat.

Képünk szorosabban csatlakozik a Róma előtti Tiberis hangulatos partvidékéhez s az Aqua acetosa környékéről való. Elrendezésében rendkívül világos, derűlt fénye valami nyugodt hatású. Az egész tájképbe, az antik romok közé pompásan beleillik az írással foglalkozó Máté evangelista és a segítségére megjelent szépséges angyal. Az alakok a meleg, barnás tónusban tartott kép színhatását is gyönyörűen fokozzák azzal, hogy a kékes tavat körülölelő barna partot ugyanazon szinekben ismétlődő csattként zárják be.

52. Tájkép Máté evangelistával

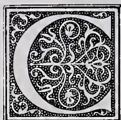
fest.

NICOLAS POUSSIN
szül. 1594.
Villiersben,
megh. 1665.
Rómában



96 × 132 cm. vászon
Berlin,
Kaiser Friedrich-Museum.

Claude Lorrain

LAUDE Gelée, aki lotharingiai hazájának nevéről kapta «Lorrain» melléknevét, az idősebb barátjától, Poussintól, fölavatott «idealizált» tájképet új vonásokkal gazdagította. Ő is közép-olaszországi vidékeket állít elénk, de nem a nagy vonású hegyhátakkal, hanem nyilt, olykor egészen sík vonalaival; vidékein bőven van fa és növényzet s kivált az emberi tevékenység jelei: íves vízvezetékek, hidak, paloták, templomok. Kompozicióiban színházi oldal-díszletek módjára előretolt facsoportokat vagy épületeket szeret használni egyrészt az előtér kereteül, másrészt a háttér mélyítése céljából. Képeinek hatása sokszor rendkívül ünnepies, de Poussinnal szemben általában inkább idillikus, kevésbbé hősi (heroikus). Már ez is új vonás, de hozzájárúl főképp a fénynek olyan poézise, hogy ebben Claudenak nem akadt versenytársa.

Korábbi képeit az erős barnák s az egésznek arany tónusa jellemzik. 1650-től kezdve a hideg ezüst tónus lép nála uralomra. E második korából valók remek *kikötői képei*, melyeket rendesen gazdag staffage élénkít, s ezóta mindinkább a víz adja meg képeinek jellemét; a tengernek tükörsíma vagy gyöngén fodros síkját soha szebben, poétikusabban nem föstötték meg.

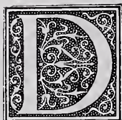
Itt közölt bűvös hangulatú festménye fejlődésének első korszakából való. Megvan benne balfelől a színfal módjára előretolt facsoport. Ettől kiindúlva egymás fölé sorakozó vízszintes vonalak osztják a középső teret egyes földségekre és mélyítik fokozatosan a távoli látóhatár párás körrajza felé. A nagy fák hűvös árnyékában sötétlő itatónál és forrásnál pásztorok és szarvasmarhák élénk csoportja látszik; maga a menekülő szent család, amelyről a kép nevét vette, balról, az erdő sötétjében tűnik elő egy pillanatra. A zuhatagos folyócska kanyargó útja a sziklák, a bokrok s a tiszta égbe metsződő fák közt messzire követhető fölfelé a távoli íves hídon túl is; jobb partján egyiptomi épületek és mögöttök a hegyek levegős körrajza látszik.

Claude Lorrain jellegzetes vonásait Szépművészeti Múzeumunkban levő képe, *A villa a római Campagnában* is világosan föltünteti.



53. Tájkép az Egyiptomba menekülő szent családdal

102 × 134 cm. vászon — fest. Claude Lorrain, szül. 1600 körül Champagne-ban, megh. 1682. Rómában — Drezda, Királyi Képtár.

OMENICHINO és Guido Reni két legkiválóbb képviselője a Bolognában megindúlt, majd Rómában és Nápolyban tovább fejlődő másodvirágzású renaissancenak, a barokknak. E mozgalom eredménye a képírás terén a dolgoknak a fönséget kereső, általános vonású megjelenítése, mely az életet a természeti igazság helyett a külső hatásra számító pathos formájában mutatja. A mozgalom a nagy stílű freskó terén kétségtelenül számbavehető nagy műveket alkotott, de kisebb képeknél, kivált magános alakoknál mihamar kirí a tartalom hiánya s ehhez aztán már igen közel jár a merev formáknak teljes üressége. Szerencséje a mozgalomnak, hogy vezetői jobbára kitünő koloristák is voltak.

Az olasz barokk képírás két legkiválóbb festője sokban hasonlít egymáshoz. Közülök mégis Guido Reni a nagyobb tehetség, Domenichino viszont vasszorgalmával küzdi föl magát sokszor olyan magaslatra, hogy művei főképp bizonyos, Reninél hiányzó, nyers erejükkel a virágzó renaissance legjobb alkotásait közelítik meg. Csak Madonnáinál esik Domenichino ismét vissza a bolognai iskola általános kifejezési módjába. Legszebb táblaképei a vatikáni, *Szent Jeromos áldozása* és a Borghese gyűjteménybeli *Diana vadászata.*

Ez utóbbi gyűjteményből való s itt közölt képe, *A cumaei szibilla,* egyike az azon korban rendkívül kedvelt női képmásoknak, amelyek azonban nem bizonyos meghatározott személyek arcképei. A szibillák jóstehetséggel fölruházott mithikus nők voltak, akik a renaissance képírásban a prófétákkal együtt Krisztus eljövetelének előhírnökeiül szerepelnek, pl. Michelangelo szibillái a sixtusi kápolna mennyezetén (27) vagy Ráffaeléi a Santa Maria della Pace templomban, ahol egy-egy hatalmas kompozició keretén belül helyükön is vannak. Ezáltal mintegy a köztudatba jutva, immár mint egyes különálló alakok is szerepelni kezdenek, amikor is a «szibilla» elnevezéssel egyszerűen bizonyos meg nem nevezett női arcképeknek akarnak nagyobb létjogosultságot adni.

Domenichino képe még szorosabban csatlakozik nagy elődőihez, arcában van valami látnoki vonás, ott van aztán az irattekercs, valami hangszer, a fejdísz turbános formája, de mindez csak visszhang gyanánt hat és így, különálló alaknál, kevésbé indokolt. Stílusa a Ráffael óta elhatalmasodott «római» stílus. Az egész alak tetszetős, vonzó, színeiben gazdag, előkelő, és hatásosan emelődik el a háttér sötét faláról.

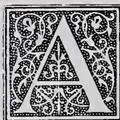


54. A cumaei szibilla

fest. DOMENICHINO

szül. 1581. Bolognában, megh. 1641. Nápolyban

123 × 94 cm. vászon — Róma, Borghese-képtár.



SPANYOL származású — Lo Spagnoletto — Iusepe Ribera 1606 körül jött hazájából Nápolyba s itt halt meg hosszú művészi tevékenység után. Számos oltárképet föstött, köztük sok borzalmasan természetes vértanusági jelenetet (v. ö. a Szépművészeti Múzeumban *Szt. András vértanuságát*), amint azt a spanyolok meg a nápolyiak is kedvelték, azután rendkívül realisztikusan fölfogott genre-képeket Caravaggio módjára (50), akinek művei egyébként is nagy hatással voltak reá. Tanulmányozta ezenkívül a fényfestő Correggiót és a velencéseket. Mindez az ő erős vonású személyében sajátos, rendkívül egyéni stílussá alakult ki.

Olaszországban az időtájt a bolognai iskola akadémiai iránya uralkodott. Ennek állította szembe Ribera az ő kérlelhetetlen igazságérzetét és a természetről való, megalkuvást nem tűrő saját föltogását, amelyet Spanyolországból hozott magával és Nápolyban az ellaposító modorossággal és puszta formaszépséggel szemben következetesen keresztül is hajtott. Biztos ecsetje az emberi testnek minden részletét a leghívebben eltalálja, a hús tónusát, a bőr életét, a vér lüktetését, a fények játékát. Bármily visszatetsző is olykor festményeinek tárgya, azért képei sohasem üresek, untatók. Az igazságnak ekkora komoly fölfogásáig egyetlen olasz művész se jutott el; hozzá fogható művész csak hazájában volt, a spanyol Velasquez, aki ismerte haza került képeit s utóbb olaszországi útjában személyesen is megismerkedett vele.

Hogy az erős vonású, jellemfestő művészben a lágyság, a gyöngédség kifejezésére szükséges művészi tulajdonságok is megvoltak, azt világosan megmutatja *Szent Ágnes* képén az imádságos hajadon fölfelé néző bájos arca, melyhez mintául a művésznek 13 éves leánya szolgált. A kép azt a jelenetet ábrázolja, amint a szégyenszemre kitett szépséges szűz haja csodálatos módon hirtelen egész takaró palásttá nő gyöngéd termete körül. Egy meglehetősen földies fölfogású kisebb angyal, amilyet olasz művész bizonyára másként fogott volna föl, még egy leplet von a hajadon köré. A képet régebben, helytelenül, Mária Magdolnának vagy az egyiptomi bűnbánó Máriának nézték.



55. Szent Ágnes

fest. Ribera

szül. 1588. Játivában (Valencia), megh. 1656. Nápolyban

202 × 152 cm. vászon

Drezda, Királyi Képtár.

PANYOLORSZÁG csak kétizben játszott olyan szerepet a művészetek terén, mely Európa többi részeiben fontossá válandott, először a VIII. és IX. században a mór kultúra korszakában, s másodszor a XVII. században, amikor is képírása egén két elsőrangú csillag ragyogott föl a sötétből: Velasquez és Murillo, még pedig akkor, amikor a tengerbíró nemzet világuralma már hanyatlóban volt. Mindakét mester Sevillából való. Ha volt valaha művész, aki egészen hozzá alkalmazkodott nemzetéhez, s viszont nép, mely művészéhez egészen hozzáillett, akkor ez Velasquez és a spanyolok, akik, úgylátszik, mintha egymásnak lettek volna teremtve. Velasquez ugyan kétszer megfordult Olaszországban, ott sok művészi ösztönzést szerzett, de semmi olasz benyomást nem vitt hazájába, míg a lágyszívű, költői lelkű Murillonál több, olasz hatásra mutató vonást találni.

Velasquez igazában arcképfestő és úgy állítja képére a gőgös, megközelíthetetlen spanyol embert, amilyennek ez látszani óhajtott, és megkomponált képein is mindig keresztül tör a spanyol elem: a fakó, hideg embertípus és a híg, átlátszó levegő, mely minden formát kristályos élességben láttat. Nem költő, miként Murillo. Azok a hidegvérű emberek, akiket IV. Fülöp király udvari festőjeül le kellett föstenie, nem érdekesek, de ő maga mindig a legmélyebb érdeklődéssel feküdt neki munkájának és eközben sohasem nyugvó ereje az izmosodás több fokát mutatja. Nem a tárgyak kötik őt le, hanem mindig az a kérdés, hogyan jelenítse meg őket; ezt kutatta folyton az ő nyomon követhető több modorában. Legvégül teljesen szakított a testiesen kerekítő plasztikus festéssel, alakjai kiszélesednek, síkszerűekké válnak, levegőtől körülvéve úgy elállnak a háttértől, mintha stereoskopon át néznők őket. Pedig mindezt nem a szobrász eszközeivel éri el, hanem saját külön, utánozhatatlan festőiségével. Itt sem állapodik meg, hanem a festőiség terén arra az ellenmondásnak tetsző magaslatra jut, ahol a színesség kérdése már mellékes, és ahol végeredményül a világítási különbségekből magának a térnek, az ürnek önálló hatása fejlődik ki.

Itt közölt képe, a *Las meniñas, A díszhölgyek* vagy *Udvarhölgyek*, élete végéről való remekmű. Voltaképpen portré, de egészen sajátos elrendezésű fölfogásban, mivel fő-főcélja a tér és a fény megfestése volt. A kép előterében a Kis Margarita, infánsnő, áll, kétoldalt egy-egy udvarhölgy udvarol neki; egészen jobbra egy rút törpe nő és egy törpe férfi látható; az utóbbi nem állhatja meg, hogy az előtte fekvő nagy kutyát ne boszantsa. A kép baloldalán hatalmas vászna előtt áll maga a művész. A szoba hátterében még két udvari személy homályos körrajza látszik, a hátsó nyitott ajtón át végre egy lépcsőn fölfelé haladó lovagformájú alak, akinek körrajza élesen elál az erősen megvilágított leghátsó falról. A jelenet úgy képzelendő el, hogy a művész az ő palotai műtermében a királyt s a királynét fösti, akik a kép elé gondolandók s tényleg meg is látszanak a terem hátsó falán függő tükörben. A kis hercegnőnek meg, nyilván, jóviselete jutalmául van megengedve, hogy a szülők leföstésénél jelen lehessen. A mesés kezelésű kép valójában már nem is annyira festmény, mint maga a természet.



56. A diszhölgyek

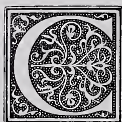
— Las Meninas —

fest. VELASQUEZ

szül. 1599. Sevillában, megh. 1660. Madridban

318 × 276 cm. vászon

Madrid, Prado-múzeum.



SODÁLATOS dolog, hogyan tudott megalkudni Velasquez tárgyainak kelletlen voltával. A királyi ház férfiai nagyon kevéssé festői fekete udvari viseletben vannak, a hölgyek kemény szabású agyonterhelt merev derekat, tyúkketrechez hasonló rengeteg krinolint viselnek s hozzá az egész spanyol uralkodóháznak arcvonásai egyáltalában nem lehettek hálásak egy festőre nézve. Egyet-mást a csak félig látszó holmik árnyékába rejthetett volna a művész (amihez pályája első szakában föstött konyhai és pince-képei tanusága szerint kitünően értett), hogy aztán előkelő modelljeinek előnyösebb oldalait annál jobban föltüntethesse, de ezt nem engedte meg az ő kérlelhetetlen igazságérzete; úgy látszik mintha minden látszatot, ami nem az igazság, el akart volna kerülni és megrendelői nyilván meg voltak elégedve arcképeikkel. Ha tehát Velasquez nem volt költő, akkor «tudományos» festőnek nevezhető.

A képünk közölte kis hercegnő arcképe szintén késői műve a mesternek. A bájos kis hölgyikének rettenetes divatú ruhája ezüst-szürke és rózsaszín betétekkel van ellátva, piros a fejdísze, mögötte és alatta is minden vörös. De hogyan sikerült a művésznek ez az egyhangúsággal való játék! Az egész valósággal «szimfónia vörösben». Az első pillanatra szinte meghökkentő krinolin kellemetlen formája teljesen elvész szemben az egész kép gyöngéd, színes zamatában; érezzük, hogy a festő művészete révén a kis teremtés báját a rémséges divat nem tudta eltüntetni. Azt is még egyszer megmutatja itt a művész, hogyan tudja kezelni az illatos, puha hajat, s az egész kép hangulata mintegy dacolva a sok vörössel, mégis ezüst-tónusos hideg, ahogy azt Velasquez kedvelte, s ahogy a spanyol udvari etiquette parancsolta.

A kis alak az előző képről ismert Margarita infansnő IV. Fülöpnek második házasságából való leánya és a nagyreményű, fiatal Baltazar Carlos korai halála óta az udvar kedvence és bálványa s utóbb a reánk nézve oly szomorú emlékű I. Lipót király neje.

A spanyol királyi család jelentéktelen tagjai mellett csak egyszer volt alkalma a művésznek jelentősebb históriai személyt lefösteni, második római útja alkalmával 1649-ben X. Ince pápát, s ezzel adta a lélekbe ható arcképábrázolásnak talán legnagyobb remekét. A római Palazzo Doria-beli *X. Ince arcképe* a pápák portréinak sorában az egyetlen, mely a Ráffael-féle *II. Gyulával* és *X. Leóval* a versenyt megállja.



57. Margarita infansnő

fest. VELASQUEZ

szül. 1599. Sevillában, megh. 1660 Madridban

215 × 140 cm. vászon — Madrid, Prado-múzeum

ELASQUEZ 1652 óta a király udvarnagyának tisztében nap-nap mellett láthatta azt a köznapi jelenetet, melyet képünk ábrázol, t. i. egy hímző műhelyt, ahol az udvar számára való szőnyegek készültek. A *Las hilanderas,* a *Fonó nők,* megföstésével azt is bizonyítja a művész, hogy noha immár udvari ember volt, azért a köznép, melynek első babérait köszönhette, továbbra is érdeklődése körében maradt.

A képnek magasabban levő hátterében három udvarhölgy szemlélget egy falra feszített új gobelint. Alúl, a műhelyben egy öreges asszony a fonórokka mellett ül, vele szemben egy másik, erős termetű fiatal pórnő a fonálgombolyítóval foglalatoskodik, a két legszélső alak is erős, tenyeres-talpas nő. A középső alakkal együtt mind az öt munkásnő átgondoltan megkomponált csoportot alkot, amely azonban az esetleges, természetes együvé-kerülés hatásával van szemünkre. A világosság, mely ezeket a formákat kimunkálja és a termet elevenné teszi, balfelől jön, részben a hátsó, emelkedett helyiségből, részben elölről az ablakon keresztül, amely elől az öregasszonyhoz forduló leány kissé félretolja a vörös függönyt, ezenkívül jobbfelől ismeretlen forrásból is világosság hatol be és megvilágítja a jobboldali két alakot s ezek fölött elhaladva a sötét falhoz támasztott létrát. A fényforrásoknak akkora bősége van itt, hogy ezzel csak egy Velasquez tud megbirkózni és pedig úgy, hogy a levegőt színes fényével sajátos módon mindenütt végig rezegteti a helyiségben, amint azt az alakok helye vagy megvilágításuk foka megkívánja.

Gyöngébben sikerült másolatunk ezt kevésbbé képes visszatükröztetni. Hozzáértők az eredetit a *Las meninas* fölé helyezik, amennyiben itt a művész utánozhatatlan festői eljárásával keresetlenül természetes köznapi tárgyat emel föl a festőiségnek addig el nem ért magaslatára. Sokak szemében ez a kép valósággal netovábbja a festőművészetnek.



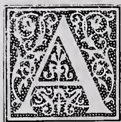
58. A fonónők

— *Las hilanderas* —

220 × 289 cm. vászon

fest. VELASQUEZ, szül. 1599. Sevillában, megh. 1660. Madridban

Madrid, Prado-múzeum.



BERLINI képtár egyik leghatásosabb és legnépszerűbb alakja a képünkön bemutatott feketeruhás köpcös férfiú, aki födetlen fővel egy oszlop melletti fülkében áll s lábaival piros-fehér zászlóra tapos, melyen arany méhek láthatók. A rajznak u. n. «szempontja» a kép alá esik, vagyis az alak magasabb helyen áll, mint a művész szeme és mivel az erős fény is alúlról éri, ezért az egész Falstaff-szerű életnagyságú alak annál kolosszálisabbnak és tekintélyesebbnek látszik.

Egész nagyságában ábrázolt külön álló alaknak mindíg bizonyos meglepő hatása van s a művésznek is nem csekély gondot okoz a többi közt a lábak helyzete, főképp, ha, mint itt, szorosan álló harisnya van rajtok, mert nehéz őket belevonni a személy jellemzésébe. Képünkön a lábak katonás állása a kifelé fordított lábfejekkel csak annál jobban kiemeli a bántóan gőgös arcú, kihívó alak rátarti, fennhéjázó voltát. Mesteri módon van kiemelve a fekete spanyol öltözet a kőszínű háttérből; gallérja a IV. Fülöptől divatba hozott újfajta, egyszerűbb formát mutatja, ami az alak kivoltának és a kép szerzőségének kérdésénél is számításba veendő.

Az ábrázolt alakról a zászlónak arany-méhes diszítése adja meg a legjobb fölvilágosítást. Ez t. i. az olasz Barberini-családnak címere. Mivel ez a család harcban csak egyetlen-egyszer szerepelt, amikor t. i. a családból való VIII. Orbán pápa a toszkánai nagyherceg ellen harcolt, azért a zászlót tipró alak nem lehet más, mint a pápai hadak leverője, Alessandro Borro generális. A hírneves harcost 1650. IV. Fülöp Madridba hívta és seregének főparancsnokává nevezte ki. Az Uffizi-képtár egyik, névjelzéssel ellátott arcképe is tanuskodik a személy azonosságáról, a kép mestere azonban még nincs kétségbevonhatatlanúl megállapítva. Az a körülmény, hogy a hirhedt vasgyúró épp Velasquez idejében töltötte be magas állását a spanyol udvarnál, továbbá, hogy a mesternek egyik-másik képe, pl. a Prado-múzeumbeli *Szinész* közel áll hozzá, teszi valószínűvé, hogy a *Borro generalissimus* is tőle való.



59. Borro generális

fest. VELASQUEZ, (?) szül. 1599. Sevillában, megh. 1660. Madridban

139 × 101 cm. vászon — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.



ELASQUEZ hatása a modern művészekre az ő csodás színtechnikájával és elbámító légtávlatával szinte egymagában áll, kivülök főképp a vérbeli műismerőket köti le magának, akik a madridi Prado-múzeumbeli képeit élvezni szerencsések lehetnek. Vele szemben Murillo (olv. Murillyó) Európaszerte a műkedvelő nagyközönségnek kedvence, a vallásos festésnek valóságos főpapja, akinek képeiben a más vallású is megtalálja a hite szerint utolérhetetlen kifejezését mindannak, amit vallásos lelke legmélyén legnagyobbnak tart.

Murillo a spanyol képírók poétája. Tárgyai felhőkön lebegő Madonnák, köztük a világhírű *Concepciók, A Szeplőtelen Fogantatás* átvitt értelmű képei, továbbá angyalok aranyos felhőkön, aztán a majd meleg, napos, majd fátyolos, hűs égi fény gyakori kapcsolatban csodálatos tájképi részletekkel. Föstött továbbá freskószerűen elnyúló, számos alaktól népes vallásos történeteket az olaszok módjára, noha Olaszországban nem fordúlt meg, végre a gyerekek világából való életképeket.

A gyermekeket nagyon szerethette; gyermek-alakjai egész külön tanulmány tárgyává tehetők. Ott röpködnek mint apró felhős angyalkák a *Madonna-képeken* és egyes szentek *Vizióinál, Látományainál,* néha oly sürű tömegben, hogy a messzi távolból már csak fejecskéiket mutatják és felhő-gomolyagokká foszlanak. Érettebb korukban aztán mint a vallásos genre-képek «szent gyermekei» szerepelnek, köztük a kis Jézus és sz. János szárnyas kis pajtásaikkal. Végre ott látni őket mint utcai gyerkőcöket minden magasabb jelentőség nélkül, ahogy az utcán élnek, rongyosan, olykor kissé szennyesen, de mindíg a legtermészetesebb helyzetben; meglátni rajtok, hogy senkinek figyelmét nem érzik magukon.

Ezek az ő voltaképpeni genre-képei, melyeknek korabeli népszerűségét köszönhette. Közülök való *Szőlőt és dinnyét falatozó fiúk c.* közölt képünk is, Az alakok teljesen modern hatású tárgyilagosságukban magyarázatra nem szorúlnak, mindazonáltal rá kell mutatnunk a fény- és színhatásbeli nagy művészetre, a biztos ecsetkezelésre s az anyagszerűség hű megfestésére.

A klasszikus kor olasz művészeinél ez a világi genre-kép nem szerepel még, kezdetei csak Caravaggiónál (50) meg Riberánál (55) találhatók meg. Murillo tehát tovább viszi itt a képírást a modernség felé, úgy, mint a belga és hollandus parasztfestők, de sohasem oly nyers, a rondasággal hivalkodó módon, továbbá mindig csak békés, nyugodt jeleneteket föst s ezeket a hangulatosság és poézis ragyogásával derítgeti. Effajta alakjai ezenkívül, szemben az északi mesterekéivel, mindíg életnagyságúak, úgy hogy összetévesztésük ki van zárva.



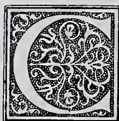
60. Szőlőt és dinnyét falatozó fiúk

fest. MURILLO

szül. 1617. Sevillában, megh. ugyanott 1682.

144 × 101 cm. vászon

München, Régi Képtár.



Csodák és szenttörténetek festőjéül Murillo Spanyolország vérbeli fiának mutatja magát. Spanyolország az igazi hazája a szigorú szerzetesi aszkézisnak, a rajongásig fokozott vallásos buzgóságnak, ahol a szentek élete, a legenda, jóformában nagyobb tiszteletnek örvendett, mint a Biblia. — Murillo ez irányú működése is a naturalizmusban gyökerezik. A tőle soha nem látott, természetfölötti jeleneteket akkora valószerűséggel állítja elénk, akár a legközönségesebb utcai látványt. Így többször megföstötte *Paduai sz. Antal vizióit*, látományait, melyekben a kis Jézus jelenik meg a nagy ferencrendi szentnek (1195—1231).

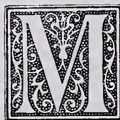
Az olaszoknál a kis Jézus majdnem soha sem szerepel anyja, a Madonna nélkül, a spanyolok és nevezetesen Murillo ellenben gyakorta hozzák kisérője nélkül egyes szentek közelébe, akiknek a legenda szerint a Kisded megjelent. S ez a látomány aztán vagy a spanyolokkal közös, kézzelfogható realisztikus fölfogással egészen a valóságba helyeződik: az isteni Kisded t. i. mint valóságos látogató kopogtat be a szent cellájába, oda ül kinyitott könyvére és eljátszogat vele, akárcsak kis, szárnyas játszótársaival, avagy az áhítatos jelenség inkább a látományszerűség ködébe burkoltan tünik föl, amikor is természetfölötti környezetet kap, megnyilik az ég s a mennyei alakocskák egész serege kiséri a kis Jézust. Így képünkön is, mely e második fajta vizió-képek egyik legszebbje.

A szent a szabadban, meleg, aranyos levegőtől átjárt vidéken térdel. Karjaiba zárta a hozzá leszállott Kisdedet és elragadtatva csókolgatja gyönyörűséges arcocskáját. A szétfoszló fellegeken lebegő angyalkák gyönyörködnek a jelenetben. Kettejök leszállt a földre, az egyik a nyitott könyvben lapozgat, a másik a szent ártatlanságának jelvényét, a liliomot, emeli diadalmi jelűl magasra, feléje egy harmadik nyúl a magasból. A rajznak minden vonala csupa harmónia, mely ott olvadozik a megtört tónusok tengerében. Felhőpárát Murillónál szebben régi mester nem tudott festeni.



61. Páduai szent Antal

138 × 108 cm. vászon — fest. **Murillo**, szül. 1617. Sevillában, megh. ugyanott 1682. — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

URILLO festői eljárásának fejlődésében már korán megkülönböztettek három fokot, amelyek szerint három stílusa is külön nevet kapott, ezek a korai, hideg (estilo frio), a későbbi meleg (estilo calido) s a legutolsó, a párás stílus (estilo vaporoso). Az utóbbi korszakába tartozik *Gyermekek a kagylóval* című bájos képünk. — A kagylóból másutt Keresztelő sz. János a vízsugarat önti Krisztus fejére, itt ivóeszközül szerepel, melyet a kis Jézus vízzel megtöltve tart szent János ajkaihoz, aki alsóbbrangú helyzetében térdelve fogadja az italt. Vállához támasztja nádból való keresztjét, melyen nem hiányzik a szokásos szalag az «Ecce Agnus Dei» föliratttal, ami, persze, kevésbbé illik a gyermekjátékhoz, mint a bárányka, mely szimbolikus jelentése mellett a játszópajtás szerepét is viheti.

Az eredetileg komoly jelenettel való játékot, amilyenről itt szó van, a régebbi művészet nem ismerte. Csak Guido Reni (51) és Domenichino (54) korában, a XVII. században, kezd lábra kapni a gyermek Jézusnak effajta játékos szerepeltetése. Ez a játék aztán majd egészen naiv és természetes, majd meg érzelmes, a későbbi szenvedés előizével kapcsolatos, amikor is a kereszt, a szögek és a töviskorona játékszerekké válnak. Északon Rubens folytatja ezt az irányt s hatalmas ecsetje alatt az ő egészségtől duzzadó «szent gyermekei» (68) majdnem bacchansok módjára mulatoznak.

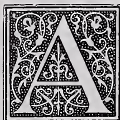
Murillo még egész vallásos odaadással fösti effajta képeit, csakhogy szelídebb formában, mint spanyol kortársai. Szakít azzal a realizmussal, mely utcai gyerekeit jellemzi és a szent gyermekek derült játékába valamicske meghatottságot és szelíd fájdalmat elegyít. És jórészt e kontrasztos hatásnak tudható be képeinek az a különös bája, mely kivált a női nemet bilincselte le magának. Másrészt aztán, tárgyára nem tekintve, mesés hatású a képén az egésznek párás — vaporoso — kezelése, az eltüntetett körrajz nélkül való modellálás s a tónusoknak lassú szétfoszlódása anélkül, hogy a jelentős formák teljesen elenyésznének, a «sfumato»-nak (16) utolérhetetlen művészete, mely eme leheletszerű képeken érvényre jut.

Szépművészeti Múzeumunk abban az irigyelt, szerencsés helyzetben van, hogy Murillónak több más remeke mellett a *Madonna de la fáját,* a *Gyermekét pólyázó Madonnát* és utolsó éveinek egyik főművét *A kenyérosztogató kis Jézust* is bírhatja.



62. Gyermekek a kagylóval

104 × 124 cm. vászon — fest. MURILLO szül. 1617. Sevillában, megh. ugyanott 1682. — Madrid, Prado-múzeum.

Z ÉSZAKEURÓPAI festőiskolák sorában a XVII. század folyamán a németalföldi vläm, vagy brabanti és a hollandi iskola vezet. Közös forrásuk van Eyckék művészete (4) és a két iskola jó ideig közös úton halad egymás mellett. Szétválásukat politikai okok idézték elő. A déli tartomány, a mai Belgium, ahol a vläm iskola virágzott, eredetileg is közelebb állott a román szellemhez s a Németalföldek fölkelése után is hű maradt a spanyolokhoz és a katholicizmushoz, míg az északi, a tulajdonképpeni Hollandia, elszakadt tőlük és protestánssá lett. A két, immár szétvált iskola főkülönbsége azon fordul meg, hogy egyenkint milyen viszonyban vannak az olasz renaissance-szal. Az utóbbi nélkül a brabanti iskola legnagyobb mestere, Rubens, el sem képzelhető.

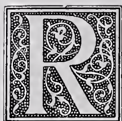
A germán északnak minden ízében egészséges, hatalmas egyéniségű fia erősen kikristályosodott naturalizmusával négy évig járja Olaszországot. Katholikus hitvallását szoros vonatkozásba hozza a renaissance-szal és ennek révén az antik művészettel, és pedig abban a korban, amikor a humanizmus eszméi már lejárták magukat. A nagyhoz, hősihez, a szinpadi pompához való vonzalmában valódi s talán legnagyobb képviselőjévé lesz a barokk iránynak (51). De ez az Olaszországból hozott örökség nem az egyedüli jellemvonása. Hozzáadja ehhez a lelke legmélyén gyökerező egészséges, fizikai erőhatalmat, ezt ömleszti belé alakjainak kimeríthetetlen életerejébe s velök mintegy új hősi világot varázsol elénk, ahol a lét öröme, az akarat- és tetterő munkálkodik, ahol az érzelmek hatalmasabban törnek elő s a harcok és szenvedélyek is rettenetesebb alakban jelennek meg. S mindezt szélesen és vakmerően kezelt világos, tiszta szinezésben állítja elénk, mely jobbára minden ködösség és elmosódás nélkül lokális színt lokális szín mellé tesz. Tárgyválasztásban is egyetemes lángésznek bizonyul. A képírás összes nemeiben otthonos, de legjava képei világi és vallási tárgyú históriai festmények. Az utóbbiak a katholikus istentisztelet fényének emelésére szánt igazi templomi képek

Templomi képnek volt szánva a művésznek legérettebb korából való s a bécsi múzeumban őrzött pompás *Ildefonzó oltár* is, melynek három részre oszló triptichonjából képünk a középső, főjelenetet közli. A képen a barokk stílus nemcsak az építészeti részen, hanem az alakokon, tartásukon és hangulatukon is uralkodik. Az erőtől duzzadó királynői Madonna itt kegyosztó fejedelmi asszony, aki négy szentjétől s illetve itt udvarhölgyeitől körülvéve előtte térdelő egyik hívének kegyelme jeléül egy neki szánt miseruhát nyújt. Mekkora báj ömlik szerte az egész nagystílű, folyamatos vonalú kompozición, mekkora nyugalom honol a minden részében lendületes jeleneten! Fölül mennyei fénytől övezetten három, virágos virgonc angyal röpköd és ujong a jó Ildefonzó örömén; ez az egyetlen érzékfölötti részlet a képen. És csak az angyalokat látva jutunk annak a tudatára, hogy a földi alakoktól népes, a földön végbemenőnek gondolt, egykorú ruházatban, stílusban megföstött jelenetből az említett részlet nélkül is, monumentális fölépítésében pusztán az előadás ünnepies volta, bensősége révén is már a természetfölöttiség bája sugárzik ki, hogy tehát az angyalok nélkül is igazi templomi kép.



63. Az Ildefonzó-oltár középrésze

352 × 236 cm. fatábla — fest. RUBENS, szül. 1577. Siegenben, megh. 1640. Antwerpenben — Bécs, Udvari Múzeum.

UBENS annyira nagyvonalú festő, hogy az egyes ember egyéni vonásai kevésbbé érdeklik; e tekintetben nagy kompozicióiban csak éppen hogy a prózai laposságtól tartózkodik; ezekben férfi-, de kivált női arcképei jobbára családjának vonásaival jelennek meg. Rubens nem lélekfestő, aki az emberi lélek legmélyét igyekeznék napfényre hozni. Rembrandt arcképei ellenben tagadhatatlanúl lelki képek, noha itt gyakorta kérdés tárgya: nem éppen a művész lelkének képei-e? Rubens nagy stílusa, mely a hősit, a nagyságot keresi, az egész test megjelenítésével dolgozik, épp úgy, mint Michelangelo. Mozgalmas jeleneteiben az alakok magok már eleget mondanak, az arcoknak már csak bizonyos általános érvényű pathos jut és nincs ezekben egyetlen fej se, mely külön lekötné figyelmünket, mint Tiziánnal vagy Lottónál olyik észbontó szempár. Tanítványa, Van Dijck, nála különb arcképfestővé vált, már azért is, mert modelljeinek személyisége a művész érzékenyebb, utóbb szinte beteges természetéből kifolyólag, őt jobban is érdekelte.

Rubensnek, aki magában és övéiben csupa szerencsés csillagzatú lényeket látott és egészséges érzékével folyton örülhetett birtokuknak, művészül is ilyen boldogságról kellett mesélnie. Élete történetének legérdekesebb mozzanata, hogy jóformán az aggkor küszöbén, 1630. kelt egybe második nejével, a 16 éves Helene Fourment-nal, aki ezentúl egészen lefoglalja férje művészi fantáziáját, képein ezóta mindenütt ott találni a mit sem mondó, széparcú, magastermetű, teltidomú menyecskét. S ebből érthető aztán, hogy Rubens portréi közül a családjabeli arcképek a legvonzóbbak.

Ezek sorából való a *Chapeau de poil* (rendesen hibásan *Chapeau de «paille»)* a *Nemezkalap* címen idézett arckép is, mely valószínüleg neje testvérének, Susanne Fourment-nak képmása. A hölgy a szabadban napfénytől megvilágítva áll előttünk karimás fekete nemezkalapjának árnyéka alól kivilágító nagy kék szemeivel. A kép kezelése rendkívül könnyed és nyilván egészen a művész kezemunkája. Az árnyékvető nagy kalap motivuma számos későbbi művésznél megismétlődik.



64. A nemezkalap

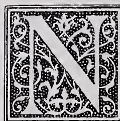
— Chapeau de poil —

fest. RUBENS

szül. 1577. Siegenben, megh. 1640. Antwerpenben

77 × 53 cm. fatábla

London, National Gallery.

AGYMÉRETŰ oltárképeken kívül Rubens kisebbfajta szentképeket is föstött, melyek részint házi ájtatosságnak, részint templomba való föliratos emléktáblák fölé disznek voltak szánva; az utóbbi alkalommal a vásznak formája rendesen magas. Ezeken kívül egészen külön helyet foglalnak el a játszi fölfogással kezelt, széles formájú vallásos genre-képek, melyekből egyet 68. sz. alatt mutatunk be.

Sok vallásos képénél nagy tanítványa, Van Dijck, volt segítője, amint-hogy általában a művész óriási munkássága — másfélezer képét emlegetik — segítő kezek közreműködése nélkül el sem képzelhető.

Itt közölt, félalakos képe elrendezésében olasz hatásra vall, de egészen a művész munkája. Krisztus, akinek kinyújtott kezén és oldalán a sebhelyek meglátszanak, vigasztaló szókat mond a megtérő bűnösöknek, Magdolnának, a jobbján kereszthalált szenvedett bűnbánó latornak, Dávid királynak és Péter apostolnak; valamennyien bűnös voltuknak mélyen átérzett tudatában igyekeznek hozzáférkőzni a kegyelmek és vígasz élő forrásához. Az arckifejezésnek megfelelően erővel teljesek a színek is, melyek gyönyörű bokrétába kötve világítanak ki a képből. Bőven van ebben a képben a Rubenst jellemző ragyogó test- és fényfestésen kívül mélyen átérzett vallásos hangulat is.

Szépművészeti Múzeumunknak három Rubens-képe van: a történeti tárgyú *Mucius Scaevola,* továbbá utolsó ítéletének egyik színes vázlata, *Az elkárhozott lelkek* és egy ismeretlen *Férfi képmása.*



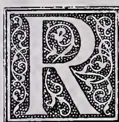
65. Krisztus és a megtérő bűnösök

fest. RUBENS

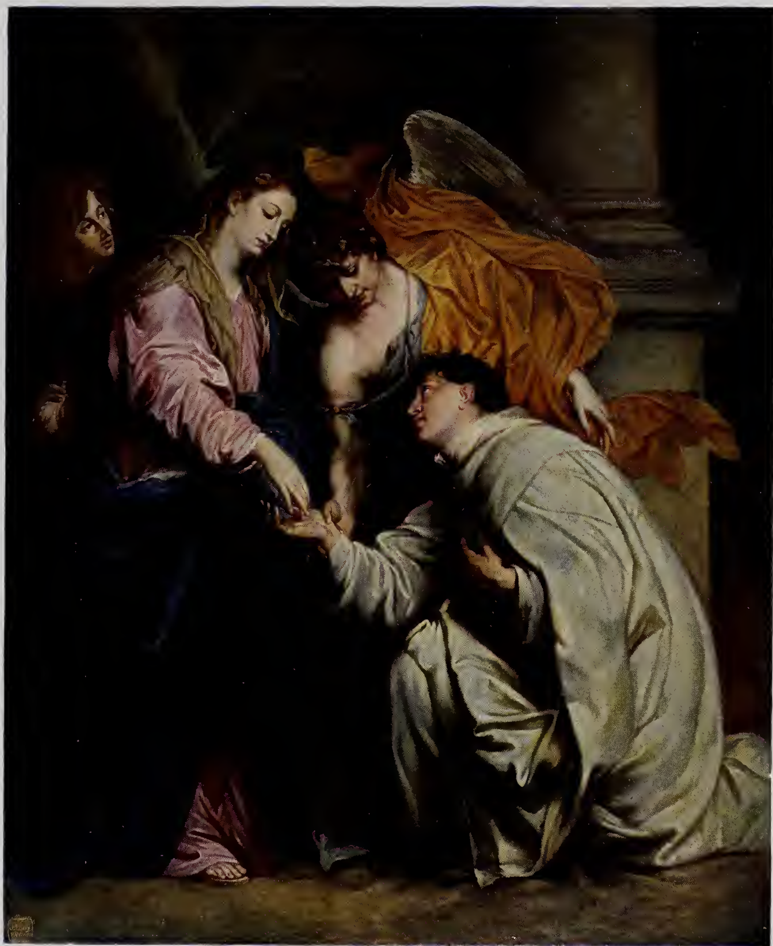
szül. 1577. Siegenben, megh. 1640. Antwerpenben

144 × 128 cm. fatábla

München, Régi Képtár.

UBENS legkiválóbb tanítványa, Anthonie van Dijck (vagy Dyck, olv. dejk), már 15 éves korában Rubens vezetése alá kerül s mint 19 éves ifjú már a szent Lukács nevét viselő festő-céh fölszabadult mestere. Rubens műtermében eleinte vallásos és mithologiai tárgyú nagyobb képeket alkot, de inkább mint a mester utánzója, úgy, hogy egyik-másik ilyen korai művét jó ideig egyenesen mesterének tulajdonították. Nem is maradt meg ezen tárgykörben. 1621 nagy tannlmányútra indul Olaszországba és megfordul Firencében, Velencében és Rómában. Kivált Genovában való két éves tartózkodása alatt hosszú sorát teremti keresett arcképeinek; s ez marad ezentúl az ő igazi tere. 1625 mint világhírű művész tér vissza szülővárosába, Antwerpenbe, és ekkor éli művészi életének nagy alkotásokban legtermékenyebb hét évét. 1632-ben Angliába költözik, ahol mihamar elkényeztetett kedvence lesz I. Károly udvarának és az ország előkelő köreinek. Mint udvari ember is óriási tevékenységet fejtett itt ki, de ezt saját szerencsétlenségére s egyszersmind művészi hirének nagy kárára a szertelenségig fokozta s már 42 éves korában befejezte alkotásokban gazdag életét.

Képünk *Boldog Joseph*, kölni születésű XIII. század prémontrei szerzetest ábrázolja, amint alázatos odaadással térdel a két ifjú-angyaltól kisért Szűz elé. A kép formája is templomi képre vall és egyike legszebb műveinek abból a korból, amikor olaszországi útjáról visszatérve művészetének delelőjén állott. Ekkor tör keresztül művein művészetének igazi, jellegzetes vonása: a lágyság és gyöngédség, ami vallásos képeit, Rubenssel szemben, bizonyos mélyebb érzésből fakadottaknak tünteti föl. Mennyi bensőség nyilvánul a szinte önfeledten térdelő szerzetes egész lényében! A Szűz finom ujjaival csak éppen hogy érinti a szerzetes remegő kezét, melyet ez alig mer feléje nyújtani s az angyal segítségére szorúl. A kompozició egységét, melyet a vonalvezetés zártsága, a világítás és a színkezelés hoz létre, alig győzzük bámulni. Az egész képen valami sajátos báj ömlik el, amilyennel az északi mesterek közül csupán Van Dijck rendelkezett. A képnek meglepő, igazi hatása abban rejlik, hogy itt a földi ember az ő őszinte érzelmeivel közvetlen közelébe jut az égi lénynek. Ilyen bensőséges hangulatot az olasz mestereknél csak elvétve találunk, pl. Correggiónál (49), de annál többször a spanyoloknál, csakhogy itt ez már van Dijckra vezethető vissza. Hogy mekkora távolság van művészünknek sajátos, nőies természetéhez illő ilyen fölfogású és a Rubens hatása alatt álló pathetikus, föllengő, vallásos képei közt, azt jól mutatja Szépművészeti Múzeumunkban levő viharos, lendületes *Szentháromsága.*



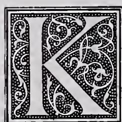
66. Boldog Hermann József, prémontrei szerzetes

fest. ANTHONIE VAN DIJCK

szül. 1599. Antwerpenben, megh. 1641. Londonban

160×128 cm. vászon

Bécs, Udvari Képtár.


épünk ú. n. vallásos genrekép, amilyennel Van Dijck előtt már Rubens is foglalkozott, utána meg főképp a spanyol Murillo. — Hasonló tárgyú képpel már Cranachnál (32) találkoztunk, megjegyezve ott, hogy a tájképnek és az alakoknak kezelése közt bizonyos űrt érezünk, hogy az alakok, mintha oda volnának ragasztva a tájképre. Van Dijcknál már tökéletes, figurális képpel van dolgunk, ahol a tájképi rész teljes egységben van a csoporttal. Ilyes, genre-szerű szentképe több van a mesternek, köztük a híres müncheni *Szent család pihenője menekülés közben,* mely egész kezelésében Correggióra emlékeztet, aztán a Louvre-beli *Madonna az adományozó párral;* utóbbin a légben bájos angyalpár röpköd. Szívesen szerepelteti effajta festményein a puttók (angyalkák) seregét, s részben éppen az ő, földi gyerekekéhez hasonló játékuk teszi e képeket genre-szerűekké. Igy képünket is, mely a szentpétervári Eremitage tulajdona.

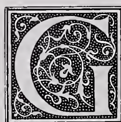
Képünk tárgya szintén a pihenés az Egyiptomba való menekülés közben, fölfogása rendkívül gyöngéd, idillikus. Mária Kisdedével almafa alatt ül, melynek töve mellől hatalmas napraforgó nő ki, lábainál többféle gyümölcs van egy rakásban. Balra, kissé hátraszorulva szent József piheni ki az út fáradalmait. A főcsoportnak oldalra való tolása, mint az képünkön látható, és amit Rubens is kedvel, Tiziánra és Veronesére emlékeztet, ugyanígy a bájos angyalsereg és középütt a szárnyatlan voltáról fölismerhető kis Keresztelő szent János. Sajátos hatású a képen a fatörzsön ülő kék papagáj és a három vadul röpködő fogoly, melyekről a kép nevét is kapta: *Szent Család a fogolymadarakkal — la Vierge aux perdrix.* — Az eget élénkítő, ilyes röpülő madarakat a firenzei korai renaissance freskóművészeinél találni pl. a sixtusi kápolna falain Rómában.

A kép meleg hangulatában határozottan van valami az olasz ég hatásából, de ez itt már nem utánzás, hanem jóformán második természetévé lett a művésznek, éppen úgy, mint Rubensnek, míg a hollandus Rembrandt vallásos tárgyú képein nincs meg ez az olaszos emelkedettség, s a puttókat is ritkán alkalmazza.



67. A szent Család a fogolymadarakkal

216 × 287 cm. vászon — fest. ANTHONIE VAN DIJCK, szül. 1599. Antwerpenben, megh. 1641. Londonban — Sz. Pétervár, Eremitage.



ENRE-SZERŰ fölfogással, inkább házi ájtatosságnak szánt szentképet keveset föstött Rubens; ez inkább nagy tanítványának, Van Dijcknak, volt erős oldala. Amikor Rubens nem dolgozik erősebb indulatokkal, mint a jelzett képfajtánál is, akkor alakjainak arca keveset mond, közömbös, így az antverpeni múzeumbeli *Papagájos Madonnánál* is. Effajta képein a genre-szerű vonás néha annyira uralkodóvá lesz, hogy az égi alakok jellemének kevéssé hangsúlyozott volta miatt ilyen festményei már nem is vehetők ájtatossági képeknek, másrészről azonban mint genre-képek annál kedvesebbek, kivált amikor a kis Jézus kis pajtásával, Keresztelő sz. Jánossal és szárnyas puttókkal jelenik meg, mely utóbbiak ábrázolásában Rubens Tiziánnal és Veronesével vetekedő nagy mester, s amilyenekre még csak a gyöngéd Murillo szolgáltat példákat; ő persze ebben már Rubens követője.

Az ilyen «szent kisdedek» aztán rajzukban, csoportosulásukban és mozdulataikban oly biztossággal, annyira minden fáradság nélkül, keresetlenül vannak megjelenítve képein, hogy alig győzzük bámulni azt a közvetlenséget, azt az elevenséget, mellyel az élettől duzzadó apróságok önfeledten ott játszadoznak a csodamódra megföstött virágok és gyümölcsök közt.

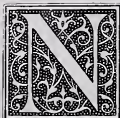
Képünkön, melynek több műhely-utánzata található az egyes múzeumokban, a hirtelenszőke Jézuska a kis János arcocskáját simogatja, ez meg játszótársul kinálja neki a báránykát, melyet erőlködve hoz eléje egy angyal; a negyedik alak leányka és állítólag az Egyházat, Krisztus jegyesét jelenti.

A tetszetős menetű vonalakból kialakuló bájos csoport hatásosan emelkedik ki meztelen alakjaival a sötét háttérből és a környezet színes holmijából, mely egymaga is szép «csendélet», amiben Rubens szintén nagy mester. A kép bal szélén finom szerkezeti vonás az is, hogy a sötét háttér kilátással van megszakítva, amit Rubensnél gyakrabban találni.



68. A kis Jézus sz. Jánossal és angyalokkal

76 × 122 cm. fatábla — fest. RUBENS, szül. 1577. Siegenben, megh. 1640. Antwerpenben — Bécs, Udvari Képtár.

EMEIK szerint osztályozva Tizián, Velasquez és Van Dijck arcképeinek személyeit, úgy találjuk, hogy Tiziánnál nehéz megmondani, melyik nemnél nyilvánult az ő művészete tökéletesebb alkotásokban, Velasquez hideg, büszke jelleme legkivált férfiarcképeiben érvényesül, végre Van Dijcknál még férfi-portréi is nőiesekké finomulnak, mivel ő gyöngédebb természete szerint elsősorban a női nem festője. — Arcképei szellemi tartalmuk és kidolgozottságuk módja szerint nagyon különböző értékűek. Rengeteg számuk rövid életéhez viszonyítva alig képzelhető el számos tanítványának segítő keze nélkül, és főleg élete legvégéről való angolországi képein erősen kirínak a gyári munka ismertető jelei. Épp ebben különbözik aztán Tiziántól és Velasqueztől, akiknél életük végéig hanyatlás nem észlelhető. Van Dijck fejlődésének s illetve hanyatlásának nyomai világosan meg is látszanak képein. Mint Rubens tanítványa és segéde, fejlődésének első fokán, olyan arcképeket fest, melyeket kivált széles, vakmerő ecsetkezelésük miatt jó ideig Rubens képeinek néztek, de főképp a modell iránt való nagyobb odaadásban már itt is kiérzik Van Dijck különálló, érdekes egyénisége. — Olaszországi tartózkodása alatt, kivált Genovában, ahol csakis a legelőkelőbb körökkel érintkezett, fejlődik a művész nemcsak az olasz, hanem az európai előkelő világ festőjévé; el is nevezték ott tartózkodó földiei finom életemódja miatt gúnyosan «pittore cavalieresco»-nak, mágnás-festőnek. Ez időből való, százat meghaladó portréiban oly közel jár olasz mintáihoz, főképp a velencésekhez, hogy az északi mester természete alig nyilvánul meg bennök. — Hazatérte után 1632-ig föstött képei levetik az olasz színpadiasságot, ehelyett viszont igazabbak, természetesebbek, a művész északi hazájának megfelelőbbek. S ez a visszapártolása is bizonyítja rendkívüli alkalmazkodó képességét. Ekkor néha Rembrandtnak világító, meleg, aranyos tónusát használja, de színkezelésének főjelleme mégis inkább az előkelő, hideg ezüstös tónus. Ekorbeli csodás változatosságú arcképei nyilván a legkiválóbbak. — Elegikus fásultságban készült angolországi képei, kivált ha nagyobb számmal látjuk őket együtt, már egyhangú hatásúak.

A képünk ábrázolta gyermekcsoportot, *I. Károly király gyermekeit,* számos alkalommal leföstötte, ezekből azonban csupán a torinói múzeumban levő vehető sajátkezű művének. Ezen a legidősebb kis királyfi még szoknyában van s egy nagy vizsla mellett áll, a drezdai képen, melyet másolatunk közöl, már nadrág van rajta, testvérkéi, köztük a közbülső, a későbbi II. Jakab, már nagyobbacskák s a gyerekek két oldalán egy-egy kisebb fürjész eb ül; nyilván szintén portrék. Ez a kép s még nehány változata mind csak ú. n. műhely-munka, a segédek keze rajta, ami világosan meglátszik, ha az arcokat a mester híres portréival vetjük egybe. De még így is megvan bennök a lélek, amelyet, ha már a gyermekben is megtalálni a jövendő férfiú jellemét, tisztán ki is vélnek olvashatni némelyek. Így az idősbiknek, a későbbi II. Károlynak petyhüdt, telt vonásaiból a jellem nélküli, pénzsóvár lelket, a politikai és vallásos meggyőződés hiányát, viszont a fiatalabbiknak erősebb, határozottabb vonásaiból a későbbi II. Jakabnak erőszakos, reakcionárius természetét.

69. I. Károly, angol király gyermekei

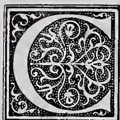
fest. VAN DIJCK

szül. 1599. Antwerpenben, meghalt 1641. Londonban

131 × 151 cm. vászon

Drezda, Királyi Képtár.



OQUES egyik kitűnő arcképcsoportozatát, mely igen jól tájékoztat a keresett antwerpeni festő művészetéről, Szépművészeti Múzeumunk őrzi, rajta *Jacques van Eyck, antwerpeni polgármester családja* látható. A renaissance stílű palota terrasszán egybegyűlt nyolc alakot a vonalak szorosabb kötöttsége nélkül, vagyis szabadabb elrendezésben a zene fűzi össze előkelő családi képpé, de nem mint uralkodó mozzanat, mert a kép egészében végre is csak mint kitűnő arcképcsoport hat, melyen az arcképi hűség mellett a többi részleteknek, a gordonnak, a gitárnak, a házi orgonának, a ruháknak, az architekturának stb. nagy gondra és szeretetre valló kidolgozása is jellegzetes.

A művészt «kis Vandijck»-nak is hítták kortársai, mivel híres mintájától bizonyos eleganciát tudott ellesni, mindazonáltal igazában mégis nagyon különbözik tőle. Coques voltaképpen aprószer-festő, amilyen az ifj. Teniers, (76) vagy helyesebben részlet-festő, aki azonban tehetségét nem fecsérli el pusztán az apróságokra. Jellegzetes az ő csoportképeinél, így a budapestinél is, hogy alakjai, amelyeket választékos és a helyzethez illő, pompásan megföstött környezetbe állít, mindig bizonyos halk, szellemi vonatkozásban vannak egymással. Csak a mozdulatokban való tartózkodásuk teszi, hogy képei portrék maradnak s nem lesznek genre-képekké. Becsületes, aggályos modorában kevesett alkotott, de ezzel aztán egyaránt nagy becsületben állott művész kortársai és a bruxelles-i spanyol helytartók előtt; az utóbbiak kedvéért még eredeti vläm nevét — Cocx — is spanyolosan «Coques»-nak kezdte írni. A belga festők általában jól érezték magukat az idegen uralom alatt, hiszen épp a spanyol udvar hozta az országba a fényűzést s általában az előkelőséget, ami már Rubens óta jellegzetessé lesz a belga képírásban, szemben a hollandus egyszerűséggel, darabossággal.

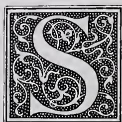
Képünk egyike legkorábbi műveinek. Az egészen feketébe öltözött fiatal tudós dolgozó-asztalánál ül, de nem genre-szerűen, hanem portrészerű tartásban; nem dolgozik, hanem «a festőnek ül». A vonásaival reáütő s ezért testvérének vehető hölgy a spinett vagy virginál (régi fajta zongora) mellett áll és mintha játszanék rajta; valójában ő is csak fösteti magát. Tehát megrendelt arcképekkel van dolgunk, de viszont, mintha ezek csak kiegészítő díszéül — staffage-ul — szolgálnának a minden részletében remekül megföstött lakályos, meleg családi otthonnak, melyet inkább művelődés-történetileg érdekes részleteiben fölösleges leírnunk: a szem mindenütt magamagát megmagyarázó szebbnél-szebb részleteket fedez föl.



70. A fiatal tudós és testvére

38 × 58 cm. fatábla — fest. COQUES, szül. 1618. Antwerpenben, megh. ugyanott 1684. — Kassel, Királyi Képtár.

71. Hanneman

AJÁTOS, önálló modorában a maga művészetét tovább fejlesztő tanítványokat nem nevelhetett Van Dijck. Mivel azonban kivált női arcképeiben nyilvánuló fölfogása jó száz évvel túlélte a nagy mestert, azért könnyű elgondolni, hogy utánzói bőven akadtak. Ilyenek Peter Lely, aki csak Van Dijck halála évében ment ugyan Londonba, de ott aztán nagyon keresett festővé lett, ugyanígy Kneller, az előbbinek vetélytársa és utóda. Több más utánzói közt kiválóbb helyet foglal el a mester nagy tisztelője, Adriaen Hanneman, aki mintájához néha oly közel jár, hogy olyik képe még manapság is Van Dijck neve alatt szerepel.

Ez történt képünkkel is. Rajta a rendkívül vonzó külsejű, okos szemű előkelő fiú *II. Orániai Vilmos,* a Németalföldek későbbi helytartója. Jövendőbeli nejével, Mária, angol királyleánnyal, Van Dijck azon képén találkoztunk (69), mely *I. Károly gyermekeit* ábrázolja. Ugyancsak Van Dijcktól való az egymásnak eljegyzett ifjú fejedelmi párt mutató kép is az amsterdami Rijcksmuseumban, ez egyszersmind legutolsó képe is a nagy mesternek s valószínűleg 1641-ben történt utolsó hazarándulása alkalmával készült Haagában. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy szép képünket, mely az ifjú herceget 12—13 éves korában mutatja, neki tulajdonították. A kép azonban utódjának, Hannemannak műve, aki 1624—1640 Van Dijck befolyása alatt Londonban, azontúl 1671. bekövetkezett haláláig szülővárosában, Haagában, működött.

Az ifjú itt nem a Van Dijck eljegyzési képén látható udvari díszruhában, hanem valami ideiglenes öltözetben van előttünk, mely hasított sárga ujjasból, mellvértből és kék vállszalagból áll. A kis herceg a szabadban van, vagy sétaközben képzelhető; nyilván ehhez tartozik szokatlanul hosszú, vastag sétabotja. Állása keresetlen s hatása épp ezért rendkívül természetes és kellemes.

A Van Dijcket utánzó mestertől Szépművészeti Múzeumunkban is van egy szürkülő *Férfi* pompás *képmása.*



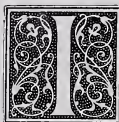
71. II. Vilmos, orániai herceg

fest. ADRIAEN HANNEMAN

szül. 1601. Haagában, megh. ugyanott 1671.

105 × 84 cm. vászon

Sz. Pétervár, Eremitage.

DŐSB JÁN BRUEGHELT (olv. brajgl), Rubensnek nála tíz évvel idősb barátját, közönségesen «a bársonyos» Brueghel névvel különböztették meg már kortársai atyjától, a falusi életképeket festő «paraszt» Bruegheltól. Mellékneve első sorban választékos ruhájára vonatkozott, de képeinek gondos, finom kidolgozását is eléggé jellemzi, szemben atyjával, Pieterrel, aki tősgyökeres parasztképeivel híresült el; utóbbinak egyik *Öreg paraszt házaspárját* Szépművészeti Múzeumunk bírja.

A fiú aprószer-festő és bibliai, mithologiai meg falusi alakjaiban nem oly kiváló jellemfestő, mint atyja. Nagy híre, melyet már életében élvezett, a jobbára rézre festett apró képek kecses összhatásában leli magyarázatát. Az aprószer-festés keretén belül aztán inkább tájkép-festőnek vehető; későbbi éveiben a tájrészleteket kissé szabadabban kezelte. Rajza mindig kiválóan gondos, éles, festékei becsületesen, fedően vannak fölrakva, zománcszerűen világítanak és tetszetősek (pl. a Múzeumunkbeli 640. és 645. képeken, melyek tárgya: *Aeneas az alvilágban*), azonban virágai, állatai, melyeket szívesen alkalmaz képein, meg ruhái is színeikben sokszor természetellenesen fantasztikusak. Képei egészükben, mint tájképek, kivált ha rajtok az alakok száma nem nagy, a természet igazságának megérzéséről tanúskodnak. Legnagyobb számuk külföldre került.

Kis képünk, melynek másolata alig kisebb az eredetinél, későbbi korából való, tehát szabadabb kezelésű, ami főképp a háttéren és a felhőkön látszik meg, s e tekintetben többet mutat, mint amennyit ekkorka képről elvárhatnánk.

Az országúti csárda mellett nagy a sürgés-forgás: van ott falusi nép marháival és mindenféle járóművével, aztán egy városi úri család, mely éppen leszállt ekhós szekeréről, a családfő egy paraszttal beszél stb., mind aprólékos, mindazonáltal eleven kidolgozásban. A középső részen túl a távolba esik tekintetünk, a balsó szögletben meg nem hiányzik a tócsa sem szárnyasaival.

A kép igazában csak egyik szerényebb fajtája az akkor immár magasabb szárnyalású művészetnek. A művész itt és egész működésében mintegy még egyszer összegezi magában mindazt, amit a régi vläm képírás Rubens nélkül alkotott és el tudott érni. Jóbarátjával, Rubensszel, nem akart, de nem is tudott volna versenyezni, útjaik nagyon is szétágaztak.

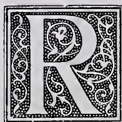
Szépművészeti Múzeumunkban három bibliai és három mithologiai tárgyú képünk van a *«bársonyos»* Bruegheltól.



72. Falusi út

16×22 cm. rézlemez — fest. id. Jan Brueghel, szül. 1520. körül Brédában, megh. 1569. körül Bruxellesben — Kassel, Királyi Képtár.

73. Jordaens


ubens és a nála tizenhat évvel fiatalabb Jordaens különböző időben ugyanazon mesternél, Adam van Noortnál, tanultak, találni is hasonlóságot közöttük, de csak fölületes vizsgálatnál; közelebbről nézve nagy eltérést mutatnak. Rubens messzire meghaladja tanítóját, fönnszárnyal a magasban, neve említésénél akaratlanul is ünnepekre gondolunk, drága ruhák susogását halljuk és hódolatot parancsoló olaszos viselkedést látunk, Jordaens ellenben az ő kissé nyers természetességében mesterének hasonló vonásaira vall és csupán népszerű, nem egyszersmind előkelő akar lenni. Olaszországban nem járt és sok dolog van művészetében, ami némi hollandus jellemet sejtet, aminthogy Jordaens többször megfordult Hollandiában és titokban református is volt.

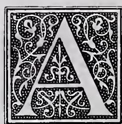
A termékeny és keresett művész nagy tekintélynek örvendhetett. Meg tudták becsülni rendkívül biztos rajzát, mellyel személyeit (l. Szépművészeti Múzeumunk 438. sz. érdekes *Férfi képmását*), állatait és a helyzetek járulékait megjeleníti; külön is rámutatunk itt *A paraszt és a Satyr* c. múzeumunkbeli képére. Mint kolorista is önálló, a fényhomály szinte több nála, mint Rubensnél. Legismertebb művei: *A tékozló fiú, Diogenes* meg a Rubens-féle *Bacchanáliák* módjára festett terjedelmes mithologiai képei. Az aprószer-festő Teniersszel szemben nagyvonású képíró, akárcsak Rubens, akire — mint említettük — nem egy vonása emlékeztet, de egészben Rubens bája mellett Jordaens mindíg inkább nyers és nehézkes, így *Az almás-szürke* c. képünkön is, mely tetszetős együttesben tünteti föl a művésznek jellemző vonásait, ahol a jobb szögletben álló Mercurius isten meglehetősen pórias alak; Rubens bizonyára másképp föstötte volna meg.

A színeivel is pompás kép egyébként szelidebb oldaláról mutatja a művészt, annyira, hogy a képet egyideig Rubens iskolájához tartozónak vették. Hogy mit jelent, azt kissé nehéz kihámozni. Mint puszta életképnek aligha akadt volna vevője. Valószínűleg képmás, még pedig a pompás almásszürkéé, melyet tulajdonosa, a kissé eszményített oszlopcsarnokos kapu előtt álló öreg úr, épp maga elé vezettet, mögötte leánya látható; Mercurius meg talán a tulajdonos kereskedő voltát jelzi.



73. Az almás-szürke

81 × 112 cm. vászon — fest. JACOB JORDAENS, szül. 1593. Antwerpenben, megh. ugyanott 1678. — Kassel, Királyi Képtár.



KÉT DAVID TENIERS (olv. tenirsz), apa és fiú, mindkettő vläm genre-festő, Antwerpenből való. A fiú utóbb a székesfővárosba, Bruxellesbe, költözött, itt Rubens tanítványa és mellette korának legtekintélyesebb festője lett, atyjának hírnevét is annyira elhomályosította, hogy, ha Teniersről szó esik, mindig az ifjabbat értik. — Mindazonáltal a tájképi részletekben a kevésbbé jelentős apa is kivétel nélkül tisztességes műveket alkotott; e tekintetben fiával annyira egyezik, hogy alig is különböztethetők meg egymástól. Ugyanazon kellemes vonások tüntetik ki mindkettőjüket, nevezetesen az égnek a különböző napszakok szerint való váltakozó ragyogása, továbbá az apró ecsettel fölrakott, bokorról-bokorra ugráló fénycsíkok és pettyek, melyek tovább lejtésükben megelevenítik a hullámos mezőséget, az előtérbeli út kavicsait és csalogatják tárgyról-tárgyra szemünket.

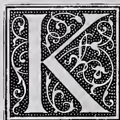
Legföljebb az alakok rajzán venni észre az apának kevésbbé biztos, nehézkes kezét. Sok mindenfélét föstött, ami az ő fölfogásában ma már kevésbbé érdekes, pl. a Szépművészeti Múzeumunkban levő *Szent Antal kisértését*, amely az időtájt sokszor szerepel tárgynak.

Kis másolatunk, mely épp akkora, mint a drezdai galéria eredeti képe, füstölgő kéményeivel, bizalmas kunyhóival s az előtérben beszélgető parasztjaival hangulatos apróság. Művészi hatása is jóleső, kivált az ezüstös, hidegebb tónusú ég és a tárgyak meleg színei közötti harmóniájával; a jellegzetes fénycsíkok és fölvillanó pettyek itt is megvannak.



74. A faluban

14.5×21 cm. fatábla — fest. id. DAVID TENIERS, szül. 1582. Antwerpenben, megh. ugyanott 1649. — Drezda, Királyi Képtár.

ORCSMA a legrondább fajtájából. A zöldruhás kamasz hamisan játszott, társa dühösen ugrik föl, tarkón ragadja és teljes erővel fogja a következő pillanatban fejéhez vágni a magasra emelt cserépkancsót; a kékruhás mindenre elkészülve kését húzza kifelé. A mozdulatok mind szinte ugráló elevenségűek, ezekre van minden összesítve; a jóformán állatias alakok arcában mélyebb lelki életet ne keressünk, testi formáik sincsenek külön kiemelve, mindössze annyit látni rajtok, hogy kurta legények. A kártyázók nagyfokú indulatosságával szemben hátul, a nyitott kandallónál melegedő öreg korcsmárospár nem jő ki egykedvűségéből, mindössze egy-egy szidalmazó szót röffentenek a verekedők felé. Mesteri módon van ez kifejezve összeaszott arcukon. Mesteri módon van kezelve az egész nyomorúlt, sötét lebúj is, mely a benne tartózkodók szempontjából mégis bizonyos lakályosságot mutat; mélyen belenyúlik a háttérbe, fokozatosan sötétedik, de árnyait viszont mindenütt földeríti a fényhomály. És hogyan vannak megföstve a járulékok, az evőeszközök, az értéktelen butorzat — ha ugyan annak nevezhető — a földre esett konyakalap! Minden a maga helyén van, aszerint, amint szerepe a térkitöltés vagy a fény fölcsillantása. Nincs itt henye módra szerte heverő holmi, amit a művész csak azért föstött volna oda, mert szeretett ilyesmivel bibelődni. Egészében mennyire egyoldalú, majdnem undorító a tárgy, és mit csinált belőle a művészet, kivált a színkezelés! Kolorisztikus előkelősége akkora, hogy a tartalmat mihamar elfeledjük s csak a kidolgozásban való biztos remekelést bámuljuk. Minden ecsetvonás jóformán egy kapásra van odatéve. Hogy a kép nem pusztán tónusaival, azaz a színes fénynek nagyobb vagy kisebb erejével, az ebből eredő harmóniával hat, hanem egyenesen színeivel is, az szintén meglátszik rajta, csak keressük meg az egyes színeket.

Mesterét, a rövid életében nem nagyon termékeny Adriaen Brouwert (olv. brauer) ma méltán tartják kiváló művésznek, mindenesetre nagyobbnak, mint a hasonló tárgyaival világhírű, termékeny ifj. Tenierst. Benne csodás módon egyesült a vläm színesség és a hollandus tonalitás.

Egyik kitünő életképét, *A dohányzókat*, Szépművészeti Múzeumunk bírja.

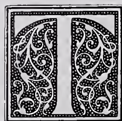


75. A hamisjátékos

26.5 × 34.5 cm.
fatábla

fest. Adriaen Brouwer, szül. 1605. körül Oudenardeban (?), megh. 1638. Antwerpenben

Drezda,
Királyi Képtár.

ENIERS művészetének említésénél a számos egyenlő nevű festőművész közül — a XVII. században tizennyolc David Tenierst tudnak kimutatni — csupán az ifjabb David Teniersre s illetve az ő parasztképeire gondolunk. — Eredetileg a finomabb társaság körében játszó genre-képekkel lépett föl, ezzel az iránynyal később sem hagyott föl egészen, de már itt is inkább a járulékok érdeklik; aprószer-festő, akit az arcok kevésbbé kötnek le. Csak utóbb, Brouwer sikerein fölbuzdulva, tér át a parasztképekre, e téren azonban a modern ember szemében nem oly nagy, miként mintája.

A vläm parasztképek dolgában Brouwer és Teniers voltaképpen két szélsőségnek képviselői: amannál a képek — mint említettük — a szinte egy kapásból való keletkezés hatásával bírnak, durvák, nyersek, de egyszersmind természetesek, Teniersnél ellenben a paraszti jelenetek, szelidebb formájukban, durvaságoktól ment kezelésükben bizonyos beállítottságot mutatnak; meglátszik rajtok, hogy az immár udvari festő az előkelő világ számára készítette őket. És tagadhatatlan, hogy nagyobb számban látva magunk előtt az unos-untalan ismétlődő helyzeteket, s az alig változó személyeket, a falusi lakodalmak, búcsúk, korcsmai jelenetek végre is egyhangúakká válnak. Viszont külön megfigyelve egy-egy képét, amint ezt pl. Szépművészeti Múzeumunkban a *Borbély-műhellyel* megtehetjük, az egyhangúság érzete — természetesen — nem lép föl, sőt csakis Teniers művészi erényei jutnak érvényre. Nevezetesen, a rendkívül biztos, szellemes rajz, a finom, hol aranyosan meleg, hol meg ezüstösen hideg alaphang, a szinte láthatatlan ecsetkezelés, a mindig kellemes színharmónia, az intérieur — szoba belseje — csodás megföstése a benne levő csendéleti tárgyakkal együtt, avagy a szabadban lejátszódó jeleneteknél a pompás tájkép, melyet már atyja művészetének megbeszélésénél (74) is kiemeltünk. S éppen ezen, a festőiségen sarkalló erényei teszik műveit még ma is keresettekké, mert amióta egy Millet az ő modern parasztképeivel a földmíves nép igazi, nehéz életének megértésére nyitotta föl a modern ember szemét, azóta a XVII. századi parasztképek legalább tárgyukkal és fölfogásukkal általában kevésbbé érdekesek ránk nézve.

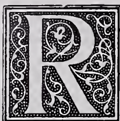
Az elmondottak után Teniersnek 700-at megközelítő művei sorából itt közölt szép képe bővebb magyarázatra nem szorul.



76. Parasztkorcsma

36 × 50 cm. fatábla — fest. ifj. DAVID TENIERS, szül. 1610. Antwerpenben, megh. ugyanott 1690. — Strassburg. Városi Múzeum.

Frans Hals



Rembrandt mellett a hollandus festők közt ma Frans Halsé a legnagyobb dicsőség. De nem így régen, s még kevésbbé élete folyamán. Művész-társai és tanítványai meg tudták benne becsülni a nagy arcképfestőt, de a nagyközönség kegyét nem élvezte, különben nem szorúlt volna élete végén kegyelem kenyérre. Közeledett u. i. már az az idő, amikor az olasz művészetnek és főképp a francia ízlésnek hatása alatt az a nézet kapott lábra, hogy a művészet, kivált az arcképezés el sem képzelhető bizonyos külső előkelőség hozzáadása nélkül. Nos, ez Hals képeinek legtöbbjéből hiányzik. De vannak e helyett olyan vonásaik, melyek sokkal inkább művésziek.

Arcképeinél az első gondolatunk, hogy mindnyája a lehető leghívebb portré, annyira összetévesztést nem tűrően szólnak hozzánk. Művészetük azonban nem pusztán ebben a hűségben rejlik, hanem a mesteri ecsetkezelésben. Az alakok olykor jókedvűek, vagy legalább is derültek, ami mellett akaratlanúl is a jóízű művész vidám természetére gondolunk; viszont hidegek és mogorvák, amikor is nem tudunk szabadulni attól a gondolattól, hogy ülésük alkalmával a valóságban is olyanok voltak; mindig világosan előttünk van a pillanat, melyben a művész őket «lekapta». Ezért képei, melyeknél a személyek sohasem «pózolnak», sőt inkább mindigköznapi hangulatúak, természetes helyzetűek, izgató érdekességükkel, beszédességükkel, pikáns voltukkal, legkivált pedig mesteri, gyors, biztos ecsetkezelésük révén szinte első pillanatra fölismerhetők. Az előkelőség, amit ezidőtájt már követelni kezdtek a portrétól, alig van meg nála, és jó ideje múlt, amig ismét belátták, hogy Rembrandt is nagy festő, nemcsak Ráffael, és Hals is van olyan művész, mint Velasquez, és hogy a művészet értéke nem a kép személyének rangbeli állásától függ, hanem pusztán attól, mennyire tud vele megbirkózni a művész. Portréival Hals valóságos krónikása is a XVII. századi Hollandiának.

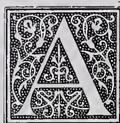
Az eredetinek nagyságában közölt másolatunk egy ismeretlen s nyilván jelentéktelen, köpcös termetű *Férfi képmása,* kicsiny volta mellett is annyira beszédes, igazi portré, hogy bővebb magyarázatra nem szorul; művészetének méltatását egyébként is még két következő portrén folytatjuk. Újszerű és kissé pikáns az elnagyolt, hanyagúl megföstött kéz tartása, mely kinyúlik a képen levő kerekded rámából. A kép 1627-ben készült, ugyanakkor, amikor két nagy *Lövész-lakomája.* Ez utóbbiakban látszik meg igazában a mester nagysága. Az alakok itt nem történeti személyek, hanem haarlemi névtelen polgárok, de megszólaló elevenségük és keresetlen elrendezésük olyan, hogy történeti festményekként hatnak. — Leghíresebbek és legismertebbek Hals természetes nagyságú arcképei, melyekre pompás humorral van reányomva a finom irónia és a keresetlen öntudatos rátartiság bélyege, s ez nyilván jellemének és előkelő származásának következménye. Közűlök való Szépművészeti Múzeumunkban levő *Férfi képmása* is. Ezekben Hals sohasem válik unalmassá, fölfogásával és a részleteknek folyton változó, újszerű kezelésével még az átlagembereket is érdekesekké, vonzókká teszi. Művészete tehát homlokegyenest ellenkezik a routinnal, a modoros készséggel.



77. Férfi képmása

fest. FRANS HALS, szül. 1580. (?) Antwerpenben, megh. 1666. Haarlemben.

19 × 17 cm. rézlemez — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

RCKÉPEINEK járulékaival Hals édes-keveset törődött, hacsak ott nem, ahol ezt megkívánták tőle, pl. *Lövész-csoportképein.* A háttér tárgyait rendesen csak gyöngén jelzi, vagy közömbös szürke fal elé állítja alakjait; függönyös dísz tájképi kilátással nála ritkaságszámba megy. — Van úgy, hogy személyeinek valami genre-szerű helyzetet ad, de ilyenkor is az arckép marad a fődolog. Jellemző reá nézve, szemben Rembrandttal a fölvétel, a festés pillanatának, vagy legalább órájának a hű kifejezése, míg Rembrandt képeiről olykor az illető személy egész élete leolvasható, Halsnál a poézis, a fantázia nem szólal meg, de talán alakjai sem igen lelkesíthették valami mélyebben szántó lélekfestésre. Ehelyett azonban annál hívebben közli a pillanatot, a mozzanatot s hozzá a lehető legegyszerűbb eszközökkel, mely utóbbi körülmény sohasem téveszti el célját.

Képünk kétségtelenül megrendelt arckép s a mester élete javakorából, 1630-ból való remekmű. A kis baba gazdag aranyhímzésű barna ruhába van bújtatva, tipikus, kövéres arca drága csipkékből mosolyog ki. E járulékok kezelésénél ezúttal Hals szakít megszokott módjával és mindent a lehető legnagyobb gonddal fest meg; nyilván így kívánták a megrendelők. Az egyszerűen öltözött dajka ezúttal remekűl megföstött jobbjában (v. ö. az előző alak kezét) körtét tart a kis leány elé. Mily őszinte hűség szól ki az egészségtől majd kicsattanó mosolygó, közönséges arcból! Szinte kiolvasni, hogy mindez nem csak keresetlenül igaz, hanem egyszersmind azzal a derűs jókedvvel is van megfestve, mely az egészből kiárad, s mely Halst annyira jellemzi.

Olyik képével szemben akaratlanul is felvetődik a kérdés, vajjon a közönségest és nyerseséget kereső vonások mindíg megvoltak-e magukban a személyekben is s nem tulajdoníthatók-e inkább a mester véralkatának, amellyel alakjait nézte. Hiszen viszont az előkelő Van Dijck akárhányszor nemesebbnek tünteti fel emberét, mint amilyen valójában volt. A kérdést most, amikor a személyeket már nem ismerhetjük, nem tudjuk eldönteni, de kétségtelen — s ez már technikai kérdés, mely azonban mindig összefügg az illető mester jellemével — hogy színeiben mindig van valami nehézkes, valami földies, tehát mintegy megmaradt az anyagnak némi uralma a művész fölött, szemben Van Dijckkal és Tiziánnal, akiknél ez nem érezhető.



78. Dajka a gyermekkel

fest. FRANS HALS

szül. 1580. (?) Antwerpenben, megh. 1666. Haarlemben.

86 × 65 cm. vászon

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.



AARLEMI kenyéradó művészkedése közben fölüdítő foglalkozásul fogott magának a nagy arcképező egy-egy útszéli vagy csapszéki alakot, felöltöztette a saját tetszése szerint és föstögette a maga gyönyörűségére. A modelleknek, persze, nem volt közbeszólásuk, hogy mit csinál belőlük a mester. Könnyen elképzelhető, hogy ezek a képek könnyedén, szélesen és gyorsan vannak kezelve; keletkezésük idejében nem is kelhettek el valami drágán. Ma ezek a Hals-féle «genre-képek» kiváló becsülésben állanak; ezek nevelhették a hollandusok nagy genre-festőit: Brouwert, Ostadét, Steent. Számuk meglehetősen korlátolt, mindnyája félalak, férfiak, nők és gyerekek, az utóbbiak közt a kasseli híres *Énekes fiúk.* Valamennyi derűs kép, páratlan természetességükből úgy kiérzik: mennyire elemében volt itt a művész, mekkora szeretettel föstötte meg őket. Az alakok nemcsak mosolyognak, hanem a szó szoros értelmében nevetnek, amire valaki, ha képét fösteti, nem egykönnyen kapható és nincs festő, aki ezt a szívből fakadó fölkacagást oly természetesen tudta volna megrögzíteni; másoknál a nevetés kellemetlenül hat s inkább vigyorgás. A mesternek borús életével szemben annál csodálatosabb, hogy képeit ez az egyforma derű aranyozza be; jó szívéről mindenképp tanuskodhatnak portréi. Sorukban a legbámulatosabb a berlini múzeumbeli *Hille Bobbe, a haarlemi boszorkány,* melynél a pillanatnyi hatás a lehető legkevesebb vonással és színnel, csodamód van reávetve a vászonra.

A képünkön látható, nem éppen fiatalos, *Mandolinon játszó* kópé rajza félrehúzott szájával és huncut nézésével hasonlóan a pillanat hatása alatt keletkezhetett. A bolondnak öltöztetett útszéli alak meggyőződése szerint nyilván igen szépen kezeli hangszerét; fölfelé, talán valami ablakra néző pajkos tekintete ilyesmit sejtet. Lehet, hogy borravalóra vár, vagy talán ingyen muzsikál választottjának. Ez a képből kivezető szemjártatás kétségkívűl igen eleven, ha nem magyarázza is meg minden oldalról a helyzetet. Efféle fejtörő meglepetés olykor Murillónál is előfordul, mivel Spanyolországban szerették a genre-képeket ilyen talányosdi játékkal élénkíteni.

Képünk, melyet *Víg szerenád* néven is idéznek, az amsterdami egykorú jó másolatot közli, eredetije a párizsi Rothschild-féle gyűjteményben van.



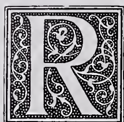
79. Víg szerenád

fest. FRANS HALS

szül. 1580. (?) Antwerpenben, megh. 1666. Haarlemben.

65×58 cm. vászon

Amsterdam, Rijksmuseum.

EMBRANDT egyike minden idők legbensőségesebb művészeinek. Reálizmus és ideálizmus elválhatatlanúl egyesűlve volt benne. Számos rajza és rézkarca tanúskodik róla, hogyan igyekszik fáradhatatlanul azon, hogy a dolgok puszta megjelenítésével megbirkózzék. De érdeklődésének középpontja az ember alakjával, taglejtésével, arcjátékával és ezek révén egész lelkével. Azonban korántsem puszta másolója ő a természetnek, hanem igazi költő. A külső világnak a legapróbb részletekig gondosan megfigyelt tükörképét saját költői fantáziájának kifejező eszközéűl használja, hogy ezzel a benne élő látományok teljességét napfényre hozza, és ez az ő idealizmusa. Az eszköz, mellyel a dolgokat közönséges mivoltukból a saját külön költői világába emeli, nem más, mint a fénynek bűvös varázsa, enyhe árnyék-játéka, az a sokat emlegetett Rembrandt-féle «fényhomály» — clair-obscure — melybe az éles rajzot fokozatosan elenyészteti. Ez ismét csak fáradhatatlan természeti tanulmányok gyümölcse és megvan szülőföldjének, Hollandiának, sápadt, felhős egében, ahol a formák inkább a modellálás utján, v. i. a fény és árnyék révén, mint körrajzuk által jutnak érvényre. Ahány arcot csak föstött, tanulmánya, úgy látszik, mindig két szempontra irányúlt: az arcnak világításbeli és lelki jellemére.

Rembrandt van Rijn jómódu leydeni malomtulajdonos fia volt s már ifjú korában erre az őt annyira jellemző festési módra adta magát. 1631-ben Amsterdámba költözött s itt mihamar sokat keresett arcképfestő lett. 1634-ben nőül vette van Ulenburch Saskiát, aki hírnevéhez az igazi jómódot s a boldogságot hozta művészi otthonába. Az ő oldalán álmodta át életének legszebb szakát, amiről nejének számos képe tanúskodik. Saját arcképeinek jórésze is eme korának regényes hangulatát tükrözi vissza. Saját mozgalmas, kifejező arca legkényelmesebb mintáúl szolgált neki a szín- és fényhangulatok tanulmányozásánál. Itt aztán édes-keveset törődik a hasonlósággal, főcélja az őt érdeklő lelkiállapot találó megrögzítése. E célból kivált boldog házasélete első éveiben gazdagon, sőt fantasztikusan kiöltözik pl. előkelő katonatisztnek, nemes úrnak; későbbi képein külsejének elhanyagolt volta is jellemző.

Berlini képünk egyike enemű legszebb portréinak. Ruhája itt egyszerűbb, de hatásos: prémgalléros köpeny, mely alól zöldes nyakkendő látszik ki. Színezése tónusos, azaz a lokális színek erejök-vesztetten egy alapszínnek, itt a sárgás fénynek, vannak alárendelve. Számos más képéből is kinéző boglyas, kissé nyers feje emitt finomúltan jelenik meg, de az átható művészi szempár itt sem tagadhatja meg magát és ajkai sem udvariaskodásra látszanak megnyílni. Arca jobb felére erős verőfény esik, a balsó félárnyékban van, bársonysapkája homlokára és jobb szemére erős árnyékot vet, a balszem rajzát az ezen oldalon erősen érvényesülő fényhomály deríti föl. Ezen az ellentétességen, kontrasztontrasztonon, alapszik a kép főhatása, s ezt igen sokszor alkalmazza a művész. Későbbi festők jól megjegyezték maguknak ebben az ú. n. «rembrandti világítás»-ban nyilvánuló művészi fogást. A kép háttere a falra eső vetett árnyékkal szintén rendkívűl finom hatású.



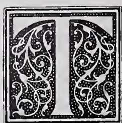
80. A művész saját arcképe

fest. REMBRANDT

szül. 1606. Leydenben, megh. 1669. Amsterdamban.

57×46 cm. fatábla

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

ÁJKÉPI tanulmányait amsterdami tartózkodása második szakában értékesíti Rembrandt, amikor is, körülbelül Saskiájának elveszte után (1642.) kiváló tájképezővé növi ki magát és maga mögött hagyja kizárólag e téren működő versenytársait. Enemű rajzai és rézkarcai egyszerű felfogásukban hű képei szülőföldjének. Bízvást el lehet mondani, hogy Rembrandt itt minden részletnek ura és alig nehány vonással oly elevenné tudja számunkra tenni a legkevésbbé fontos dolgokat is, akárcsak valóban ott volnának előttünk.

Ez azonban teljesen megváltozik, amint az ecsethez és a festékhez nyúl. Ekkor a részletek már nem hű természeti képek, hanem szinte csak kivonatos, nehány vonalból álló jelzései a jelenségnek. S előáll a nagy vonású szerkesztő, a festőből költő lesz és pedig először a tárgyak kiválogatásában, rendezésében, majd a fény elosztásában, mely utóbbinak ilyenkor föltétlen ura s erre építi aztán az egész kép hatását. A szín itt teljesen alá van rendelve a fényhatásnak és természetes, igaz voltának kérdése egészen mellékes; Rembrandt nyilván nagyon jól tudta, hogy a táj valójában, semmiféle világításnál sem lehet pl. olyan barna, amint az közölt képünkön látható.

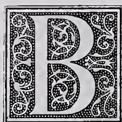
A képen elsőre a több részre oszló egyes tereknek építésszerű megtervezése kap meg, melynek betetőzése a balfelé fokozatosan alacsonyodó háttéri domb, másodikra a nagy fölületeket elfoglaló fény, mely bearanyozza a kép egész középső terét és a domb fölötti égen teljes erősségében ragyog föl. Csak ezután kezdjük észrevenni a tereken szerte oszló egyes tárgyakat: az előtérbeli szélmalmot, előtte a folyócskát bárkákkal, hattyúkkal és a horgászó emberrel, majd a vörös köpenyes lovast, aki a képből kifelé tart, a középteret átkötő íves kőhidat; arrább a középtérben vízimalom kandikál elő, mellette a megduzzasztott víz tükre. Ez eddig mind innen-onnan összeszerkesztett hollandus részlet. Most aztán a művész fantáziája dolgozik tovább és a háttéri dombtetőre valami római templomromot épít föl s az ezeket jellemző sudár ciprusokat sem hagyja el, melyek körrajzukkal erősen belemetsződnek a ragyogó égbe. Ez a római Palatinus-dombra emlékeztet, s ilyesmit nagy választékban láthatott a művész rézmetszeteken, mert maga Olaszországban nem járt.



81. Tájkép rommal

fest. REMBRANDT,
szül. 1606.
Leydenben,
megh. 1669.
Amsterdamban.

66 x 86 cm. fatábla
Kassel,
Királyi Képtár.

IBLIAI tárgyú képeinél, melyek Rembrandt művészetének másik nagy részét alkotják, egy különös körülmény játszik közbe a milieu szerepében t. i. a hollandi zsidóság élete. A jobbára Portugalliából Amsterdámba bevándorolt zsidóknak elég jó dolguk volt a szabadságharc áldásait élvező református Hollandiában. Jóformán nem is nézték őket idegeneknek. Táborba vonulva az ő zsoltáraikat énekelték; filiszteusokat emlegettek, de a spanyolokat értették rajtok, s az ó-testamentum történeteiben a saját közelmultjokra ismertek a hollandusok. — Az amsterdámi zsidónegyednek dolgos, élénk lakosai megkapták a művésznek népével együtt érző lelkét és egész sereg ú. n. «zsidókép» megalkotására adtak termékenyítő ösztönzést főképp az ő ezeréves, ünnepies, színes kulturájukkal; fantáziája alkotásainak itt talált igazi gazdag környezetet. E milieuben teremti halhatatlan bibliai képeit, s a képdísz nélkül való református templomok oltárképeinek pótlásáúl ezen, házi ájtatosságnak szánt, többnyire épületes remekművekkel ajándékozza meg hazáját. Hányszor lelkesítette őket a hős Sámsonnal, hányszor megindította őket a jámbor Tóbiással, vagy mulattatta Zsuzsánna vagy Putifárné képeivel! Viszont saját lelkét, vidám vagy szomorú élete körülményeit is hányszor beleöltözteti eme bibliai képekbe! És bőven alkalmazhatta itt műtermének drága fölszerelését, nem is szólva arról az alkalomról, mely itt színeinek ragyogtatására fölkínálkozott. Sajátságos, hogy noha nem vezet bennünket távoli, idegen világba, ideális tipusokat nem keres, hanem mindent szülőföldjén, kortársaival játszat le előttünk, képei mégis mindíg históriai hatásuak. Ezek sorából való világhírű rézkarca: a *Betegeket gyógyító Krisztus,* az u. n. *Százforintos lap,* úgyszintén, Szépművészeti Múzeumunkban *Szent József álma,* valamint ugyanott az *Öreg rabbinusról* való tanulmánya.

Képünk komoly, megható családi jelenetet ábrázol: a vak *Jákob megáldja unokáit.* A Biblia bőven elmondja, hogyan történt, hogy a haldokló vak Jákob nem az elsőszülött Manasszéra, hanem a fiatalabbik Ephraimra adta áldását. Az elbeszélésből a művész jóformán csak ezeket a szavakat kapja ki: «És Izrael (Jákob) összeszedvén erejét, ágyán fölüle.» Alig venni észre, hogy az őt támogató József azon van, hogy atyja kezét a helyzetet megértő Manasszé szőke fejéről a gondtalanúl a világba bámuló Ephraim sötét fürtös fejére tolja. Az anya álmadozó, átszellemült arca se látszik tudni róla s az egész képen a haldoklás szomorú hangulata az uralkodó; meghatóbban alig képzelhető a jelenet.

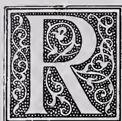
És mily remek a festői kezelés is. A ragyogó, de mindamellett lágy lokális színek mind bizonyos halvány-barna, arany tónusnak vannak alárendelve, mely nem gyertyafény s nem is napvilág, hanem a művészi fantázia szülte megtört fény, az esthomálynak művészi átszellemítése, melynek aranyos derűje képeinek még leghomályosabb helyein is ott rezeg.



82. *Jákob áldása*

fest. Rembrandt
szül. 1606. Leydenben,
megh. 1669.
Amsterdamban.

174 × 209 cm. vászon
Kassel, Királyi Képtár.

EGENS-KÉPEK néven azon nagyszámú csoportképeket értik, melyek hollandus céhek és jótékonysági egyesületek elöljáróit ábrázolják s a XVII. században nagyban divatoztak. Ide tartoznak a *Lövész-képek* is, melyekben már Hals is jeleskedett (77), úgyszintén az «*Anatomiák*» néven ismeretes orvosi csoportképek, köztük az 1632-ből való Rembrandt-féle *Tulp doktor anatomiája* Haagában. Jó angyalának, Saskiájának, halálával (1642.) áldatlan évek következtek Rembrandtra. Meghidegült iránta a közönség is, mely a művésznek mindinkább előtörő erős egyéni irányával, a fényhomálytól áthatott festéssel, nem tudott megbarátkozni. A túlságosan józan hollandusok általában nem igen értették meg nagy művészeiket. Ennek tulajdonítható, hogy a céhektől megrendelt és már emiatt is megőrzött csoportképek kivételével kiváló képeiknek legtöbbje a külföldre jutott. Manapság oly híres *Éjjeli őrjáratát* (az amsterdámi múzeumban), amely hibás néven a puska-míveseknek 1642-ből való lövészképét idézik, nem értették meg; fölfogása, melyet ma nem győznek bámulni, szokatlanúl szeszélyes, fantasztikus volt előttük; a céh tagjai nem ismertek magukra az egyes portrékban. A lövészektől megbízást többé nem is kapott.

Közben vagyonilag is majdnem tönkre ment a Saskia oldalán jómódhoz szokott mester, amit egyébként jórészt saját hibájának róhatni föl, mivelhogy a művész nem törődve megélhetésével, pusztán művészetének és gyűjtő szenvedélyének élt.

Hogy mily magasan állott mindazonáltal az immár elbetegesedett Rembrandt művészete még az anyagi tönk szélén is, azt közölt késői regensképe, *Az amsterdámi posztógyárosok bíráló bizottsága*, röviden a *Staalmeesters* vagy *I Syndici* festménye mutatja.

Az öt tagból álló bizottságot üléstermében egybegyűlve látjuk; az urak fején kalap van; a szolga fedetlen fővel áll mögöttük. A bizottság, nyilván, működéséről számol be a velök szemben képzelendő gyűlésnek. Nem a nézőre tekintenek, hanem szemök egy bizonyos pontra van irányítva, talán valamely kifogást tevő fölszólalóra. Az urak egyike fölállott székéről s ez a mozzanat teszi a jelenetet elevenné, egyszersmind Rembrandtra nézve jellegzetessé, aki a drámai mozzanatot semmi szín alatt el nem engedi, csakhogy ezuttal enyhébb eszközökkel dolgozik, mint *Éjjeli őrjáratánál.*

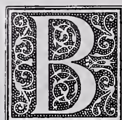
A helyzetnek s a névtelen alakoknak köznapiságát a művészi emelkedettség regióiba viszi föl a festői kezelés, a meleg, színes fényhomály, melynek uralkodó fényfoltjai már messziről föltűnnek és magukhoz vonnak.

A helyzetnek közvetlenűl ható, megkapó megjelenítésére nem tekintve, mindig csodálatos marad, hogy egy művész, aki az időtájt csak szélesen fest, színeit inkább csak odaveti vásznára, semmint rajzol velök, ezen a képén semmiféle pongyolaságra nem ragadtatta magát. Az is csak itt fordúl elő, hogy két évszámmal jelöli képét: 1661 és 1662-vel.



83. A Staalmeesterek

191.5 × 279.5 cm. vászon — fest. REMBRANDT szül. 1606. Leydenben, megh. 1669. Amsterdamban. — Amsterdam, Rijksmuseum.

IBLIAI képek sorában *Ábrahám áldozata* mindenkor kedvelt tárgya volt a festőknek, s erre a hívők épüléséhez megkívánt erkölcsi tartalom mellett az is lelkesíthette a művészeket, hogy a drámai jelenet aránylag kevés eszközzel volt kifejezhető. A kikapott mozzanat itt rendesen az, amikor az Úr angyala a legdrágább kincsét feláldozni készülő engedelmes apát ebben megakadályozza. Képünk kivételesen a meggátolt áldozat után, hálaadó helyzetben ábrázolja az apát és fiát, amint gyöngéden ölelkezve térdelnek a képen nem látható angyal előtt és még mindíg nagyfokú izgalommal néznek feléje, mintha a megszabadulás még nem volna egészen bizonyos; a kitörő öröm pillanata még nem érkezett el. A gyönyörű kép nagy lélek-festő műve.

Tisztán művészi szempontból fogva föl a képét, így is kiváló művel állunk szemben. Az életnagyságú alakok a szó szoros értelmében monumentálisan, emlékszerűen hatnak; a tájkép hangulatos, az egésznek meleg alaptónusa a barna színnek egész skálájával és a vele ellentétes kékes-szürke égrészlettel a lehető legfinomabb kezelésű. A színek könnyedek és olvadékonyak; a szövet, a hajzat s a lomb kezelése arra vall, hogy mestere a rézkarcba is be volt avatva. Egy tekintet a lelkek kinyomatát magukon viselő arcokra s arra, hogy a pózolás, a hatásvadászat, teljesen ki van zárva a képből, meggyőz róla, hogy olasz művész nem lehetett az alkotója. Ez s az egészen uralkodó fényhomály Rembrandt közelségére utal.

Jan Livens tényleg ifjúkori barátja volt az amsterdámi nagy mesternek. Utóbb tőle elszakadva sok ideig Antwerpenben élt, ahol Van Dijck barátja és az előkelő körök keresett arcképfestője lett; emellett sikeresen megpróbálkozott a római történetet és a mithologiát tárgyaló nagyvonású díszítő festéssel is. Ez a Rubensre visszavezethető dekorativ irány különbözteti meg későbbi éveiben Livenst az ő leydeni barátjától, Rembrandttól, akivel utóbb 1645-ben ismét összekerült.

Rembrandtnak képgyűjteményében kilenc festménye volt barátjától, köztük a művész legjobb alkotása, az itt közölt *Ábrahám áldozata* is. Ugyanez ösztönözhette a nagy mestert hasonló tárgyú képének megföstésére, mely ma a szentpétervári Eremitage-ban van. Ezen a mozzanat ismét más: az angyal megragadja Ábrahám jobbját úgy, hogy ez kését elejti, baljával pedig még elfödve tartja Izsák arcát.



84. Ábrahám áldozata

fest. JAN LIVENS

szül. 1607. Leydenben, megh. 1663. Antwerpenben

180 × 136 cm. vászon

Braunschweig, Hercegi Múzeum.

Ferdinand Bol



ZENT képekre nem levén szükség a képdíszt kizáró református hollandi templomokban, a bibliai, főképp ó-testámentomi képek házi ájtatosságnak készültek s e tekintetben képünk, *Jákob álma,* a mesternek és kortársainak más, bibliai tárgyú festményeivel együtt körűlbelől ugyanolyan szerepet visz, mint Ráffaelnak hasonlóan inkább házi ájtatosságra szánt *Madonnái* az olaszoknál és Dürer metszetei a XVI. század német népénél.

Gyönyörű meleg arany-tónusban tartott képünkön Jákob elaludt s álmában ujjaival játszik. A gyöngén megvilágított fellegből angyalfejek ereszkednek le hozzá. A legelső angyal megemelinti Jákob karimás kalapját, úgy hogy az égi világosság egész ragyogásával reá eshetik. De a legerősebb fényben a mellette álló nagy angyal van, aki áldóan emeli föl jobbját és élénken emlékeztet Rembrandtra; ő egyszersmind főalakja és középpontja a képnek.

A sors csapásaitól bőven meglátogatott Rembrandt áldatlan helyzetében mégis egész művész-nemzedéket nevelt. Persze, nehéz eldönteni, hogy sorukból kik élvezték a mester közvetetlen tanítását és kik a vele csak külső viszonyban álló utánzók. Tanítványai szűkebb köréhez tartozónak veszik Govaert Flincket (1615—1660), aki *Régens-* és *Lövész-képeivel* híresült el és képünk mesterét Ferdinand Bolt, aki leginkább arcképeiben közelítette meg nagy mesterét. Bol amannál sokoldalúbb, mélyebb, van benne valami Rembrandt poéziséből: a mélázó, álmodozó vonás és a színek lágysága, levegőssége, arcképeiben is amannál mozgalmasabb, elevenebb. Mindazonáltal portréi elrendezésbeli keresettségükkel és mindenféle járulékok alkalmazásával lassan-lassan a természetesség rovására inkább gondosan kidolgozott divatképekké válnak, annyira, hogy későbbi arcképei már szinte barokk ízlésűeknek mondhatók.

A drezdai képtár birtokában még egy nagyszerű bibliai tárgyú képe van a *Menekülés közben pihenő szent család,* mely pompás, széles kezelésében, elmélázó komoly alakjaival, párásan eloszló tájképével, mintha csak Rembrandt lelkéből szakadt volna ki; Szépművészeti Múzeumunk viszont egy *Arcképét* bírja.



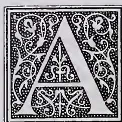
85. Jákob álma

fest. FERDINAND BOL

szül. 1616. Dordrechtben, megh. 1680. Amsterdámban.

128 × 97 cm. vászon

Drezda, Királyi Képtár.


PROTESTÁNS Hollandia művészei elől, tudvalevően, a templomi szentképek egész országa jóformán teljesen el volt zárva; ez irányban itt továbbfejlődést hiába keresnénk. De nyitnak ehelyett maguknak egy másik teret a képírás nagy birodalmában, mely eladdig ismeretlen volt: az önálló tájképét. A tájkép jóideig csupán mint a festmény főrészét alkotó személyek háttere szerepelt. Olyannal, melynél a táj a fő s az alakok mellékesek, sőt egészen hiányoznak, először a hollandusok próbálkoztak meg, akikben már megvolt a természetnek az a megértése, mégérzése, mely modern szemünk előtt a természetet az ő nagy nyugalmában, egyedülvalóságában, naiv szépségében úgy tünteti föl, mint az elveszett paradicsomot, melybe mesterséges életviszonyainkból oly szivesen kimenekűlünk. A hollandi festőket, természetesen, nem a hegyes táj fönsége izgatja; egész művészetük ott gyökerezik a hazai talajban, melyet őseik réges-régen a tengertől s atyáik a közelmultban a spanyoloktól hódították el maguknak, és nem szűnnek meg a nagy áron visszaszerzett sík földet minden egyszerű, de rájuk nézve annál becsesebb környezetével megörökíteni. Úgy érezték, hogy a síkság, a víz vagy a felhők járása is mondhat annyit az emberi kedélynek, akár a legfönségesebb hegyi panoráma. A fejlődés, természetesen, itt is fokozatos: a legrégibb tájfestőknél, amilyenek Adriaen van der Venne, Esaias van der Velde és Pieter de Molyn, az alakok még terhére vannak a természeti képnek. Az ez irányban való szabadulás a haarlemi mesterek érdeme. Ezek sorában a legnagyobb Jakob van Ruisdael (olv. rajzdál) s legutolsó képviselőjük Meindert Hobbema.

Jan van Goijen, leydeni mester, az első hollandus tájfestő, akit modern érzéssel is élvezni lehet. Szívvel-lélekkel igazi művész, akinek technikáját nagyszámú képein hézagosság nélkül nyomon kísérhetni. Kendőzetlen, természetes festményei annak idejében nem nagy keresletnek örvendtek, és tulipán-kertészete jövedelmezőbb volt, mint gondosan kidolgozott tájképei. Méltatása újabb keletű. Tárgyköre: a hullámos talajú síkföld, kevés fával, a víz és az ég; alakjai már csak kiegészítő díszűl, staffage-ul, szolgálnak és mindíg finom rajzúak. Közölt *Legelős tájképe* élete derekáról való. Az átlós irányban emelkedő egyszerű földséggel szemben a kép főrészét, mint nála leggyakrabban, a fölleges ég foglalja el. Hangulatot még hiába keresünk ezen a képén, ezt fejlődésének csak harmadik fokán éri el, amikor a víz tükrét és a napfényt fösti, ahol aztán a lokális színek pompásan meg vannak törve s minden egyes részlet a fény és levegő mesteri módon sikerült megföstésének van alárendelve; a fénynek ilyen poézisében aztán osztatlan gyönyörűséget talál a szem.

Szépművészeti Múzeumunknak két Goijen-féle képe közül a *Beszélgető parasztok* címűt évszáma, 1635, közölt képünkkel egykorúnak tünteti föl, *Országutat* ábrázoló másik képén jelzés nincs.



86. Tájkép legelővel

fest. Jan van Goyen

39.5 × 63 cm. fatábla — szül. 1596. Leydenben, megh. 1656. Haagában. — Braunschweig, Hercegi Múzeum.

87. Jan Vermeer van Delft

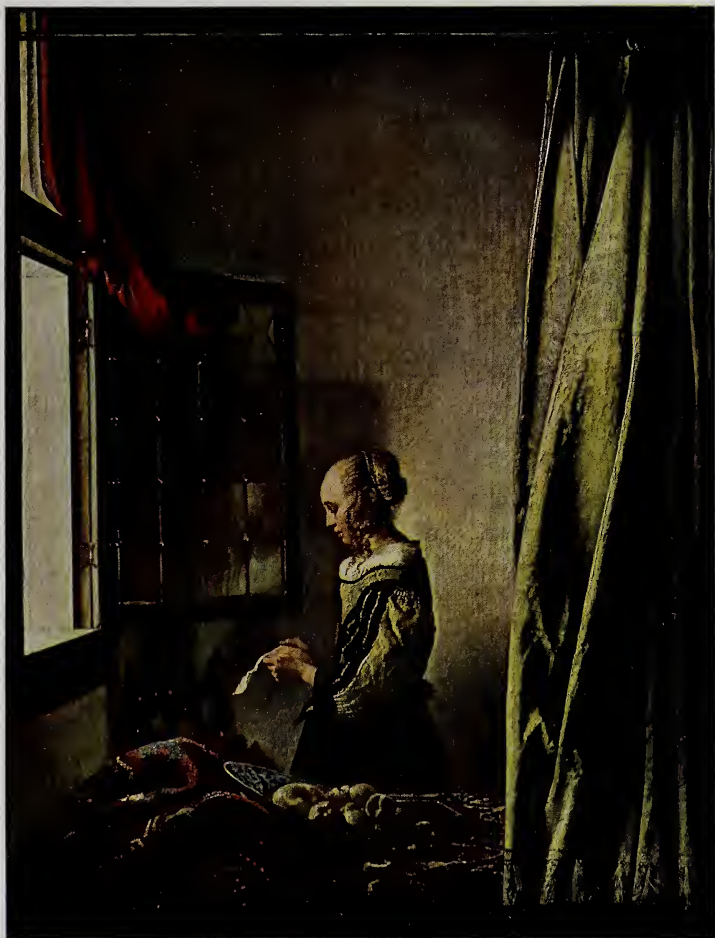
ERMEER és Pieter de Hooch neveit rendesen együtt szokták emlegetni a hollandi genre-festés nagymesterei között, noha az utóbbi jóval hátrább áll, mint Jan Vermeer, akit a hasonló nevű haarlemi tájképezőtől való megkülönböztetésül «delfti» Vermeernek is hívnak. Mindkettő a korán szerencsétlen halállal kimult, mesés hírű Karel Fabritiust követi, aki csekély számú műveiben olyannak mutatkozik, hogy belőle Rembrandt hagyományainak igazi örököse és folytatója válhatott volna.

Mesterének halála után Vermeer, noha egész életét Delftben tölti, közvetve Rembrandt hatása alá kerül. Őt tanulmányozva sajátítja el a fénynek azt a művészi fölfogását, melyben a legközönségesebb dolgok is megragadják a fantáziát, költői színezetet nyernek.

Pompásan mutatja ezt a drezdai képtárbeli *Olvasó nő.* Az asszony, vagy inkább leány szobájának nyitott ablakánál áll és valami levél olvasásába van elmerülve. Szépnek, sőt még csak érdekesnek sem mondható az alak, s az egész képre vonatkozólag sokkal fontosabbnak találjuk a nyitott ablakon beáramló napfényt, mely ott játszadozik a sárgás-zöld függönyön, továbbá a színes asztalterítőn levő gyümölcsös tálat, az ablakszárnyat, amelynek üvegtábláiban benne van a leány halvány tükörképe, sőt még a háttéri magas puszta falat is. De éppen abban van az érdeme, hogy mint köznapi, jelentéktelen alak szerény megjelenésével egyáltalán nem tolakodik az előtérbe, hogy nem számít különös érdeklődésünkre. Az alak egyébként jól van megrajzolva; Vermeer jobbára jól rajzol, jobban, mint barátja Pieter de Hooch, akinek képeit sokszor összetévesztették az övéivel. Lehetetlen gyönyörűséget nem találni az igénytelen személy megjelenésében minden járulékával együtt, a besütő és tárgyról-tárgyra ugráló reggeli napfényben, a szoba levegős üdeségében és színes fényjátékában, melyben a zöld és a sárga játssza a főszerepet és ad az egész képnek bizonyos kellemes hűs harmóniát.

Képeiről általában el lehet mondani, hogy nagyban hozzájárultak látásunk finomodásához és gazdagításához.

A Múzeumunkban levő *Női képmás* a nagy mestert mint arcképfestőt mutatja be.



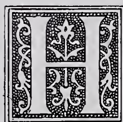
87. Az olvasó nő

fest. JAN VERMEER VAN DELFT

szül. 1632. Delftben, megh. ugyanott 1675.

83×64 cm. vászon

Drezda, Királyi Képtár.

OLLANDI képekhez szokott szem előtt első tekintetre különösnek fog föltűnni ezen «társalgó-kép»-nek nevezhető pompás festményen a hajnalpiros atlaszruha, aztán a sötétkék asztalterítő és rajta a kékes-fehér kendő, mivel a tónusos hollandi képírásban ilyen élénk színkezelés ritkaságszámba megy. Ha azután tovább megy a szem, s a lehajló úriember kékes-szürke köpenyét, majd a néhány fokkal világosabbra hangolt falat vizsgálja és észreveszi, hogy ezek a harmadrendű keverésből előálló — tertiär — színek is rendkívül választékosak, akkor akaratlanúl is arra kell gondolnia, hogy ezen a képen a színek összhatása volt a főcél, s hogy emellett a művész esetleges rajzbeli hibákkal nem sokat törődhetett, pl. a hölgy fejének túlságosan kicsiny voltával, vagy általában a képnek egészen köznapi tárgyával, mely a hollandi életkép-festőknél unos-untalan megismétlődik.

A kép művésze, Vermeer van Delft, itt valódi elemében van, igazi kolorista, akinek rajza nem mindíg szabatos, aki keveset törődik a képnek tárgyával, annak érdekességével, de annál jobban ért aztán a mindennapos jelenetek természetességének hű, beszédes megjelenítéséhez, mindenekfölött azonban a színekkel elérhető hatáshoz. A fénynek és árnynak bűvös játékában, a térnek, az űrnek szinte meghökkentő igazságában, a kaleidoskop-szerű gazdag színeződésben van művészünknek igazi ereje.

Vermeernek és hasonló irányban vele versenyző barátjának, Pieter de Hoochnak, kevés szerencséjök volt az életben. Barátjaik, festőtársaik megböcsülték őket, de a nagyközönséget hidegen hagyták, és mihamar elérkezett az az idő, amikor egészen meg is feledkeztek róluk. A hollandus életképfestők gazdag tehetségükkel általában többet termeltek, mint amennyi az aránylag kicsiny országban elkelhetett, s az ízlés változtával a kivitel sem igen virágozhatott fel. A legtöbb ilyen hollandus genre-festő tényleg nyomorúlt sorsban élte le rövid életét.



88. Leány a borospohárral

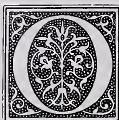
fest. Jan Vermeer van Delft

szül. 1632. Delftben, megh. ugyanott 1675.

78 × 67.5 cm. vászon

Braunschweig, Hercegi Múzeum.

Adriaen van Ostade

STADE-ék, Adriaen és Izaak, a hollandi «parasztképek» leghíresebb festői; közülök nevesebb Adriaen, az idősbik. Mint Frans Hals tanítványának, fiatal korában alkalma volt látni munka közben a belga Brouwert (75), amikor ez egyideig a haarlemi mesternél tartózkodott. Alaktanulmányai Ostadénak is voltak, amint az rézkarcaiból kiviláglik, de Brouwerig ritkán tudott emelkedni. Főcélja különben sem az alakfestés volt, személyeivel csupán tereit mélyíteni, a környezetet élénkíteni, általán megszólaltatni akarja. És művészetének főérdeme éppen a térnek és a részleteknek a szín és fény révén elért összecsengésében rejlik; együgyű parasztjai, becsületes bambaságukkal éppen nem vonzóak. Kiszemelt tárgykörét nagyritkán hagyja el, jobbára paraszti mulatozásokat, korcsmai jeleneteket, a ház kapuja előtt vagy a fa lombja alatt összeverődött népet föst, de fejlődése folyamán megváltoztatja festési módját.

Amíg Hals és Brouwer nyomdokaiban halad, addig alakjai szabatosak, tisztán kivehetők, sok bennök a hideg alaptónusra hangolt és fényhomállyal derített lokális szín; 1640 körül Rembrandt hatása látszik meg rajta, akivel közelebbi vonatkozásba is lép. S ekkor ér delelőjére az ő meleg arany-tónusos kedves szoba-képeiben, intérieur-jeiben. Itt aztán a keskeny ablakokon beszűrődő napsugár játéka, az alakok és a szoba szende világítása rendkívül intim, bensőséges hatású. 1670 táján ehhez a festési módjához hűtlenné lesz és végül ismét a lokális szinezésre adja magát.

Képünk tárgya a hollandus festőktől rendkívül kedvelt jelenet: *A festő saját műtermében,* amit Jan Steen, Gerard Dou, Terborch, Netscher, Vermeer van Delft és mások is megföstöttek. Ostade műterme egyszerű paraszt-szoba nagy ablakkal. Jobbra, a festőbáb — mannequin — mellett falépcső vezet a mélyen benyuló szoba hátsó, magasabb részére és a padlásra; egészen hátul egy asztal mellett valami dolgozó alak elmosódó körrajza látszik. A művész főcélja nyilván a csodálatos szürkületi fény elosztása volt, mely a homályos helyiséget fokozatosan följeríti. A művésznek csak háttal látható képe a festőállvány előtt a tér mélyítése miatt van ott s egyszersmind némi szinességet is ad barnás tónusoknak. Ugyanezen szempontból a zárt ablakon át látható lombos világító, kerti részlet egymagában is kis műremek. A kiváló kép egyike Ostade legtökéletesebb intérieur-jeinek.

Szépművészeti Múzeumunknak hat képe van Adriaen Ostade-tól, köztük a pompás *Tollmetsző* és kettő öccsétől, Izaak van Ostadétól.



89. A mester a műtermében

fest. Adriaen van Ostade

szül. 1610. Haarlemben, megh. ugyanott 1685.

38 × 35.5 cm. tölgyfatábla

Drezda, Királyi Képtár.

Adriaen van der Velde


űvészcsalád tagja. Atyja, Willem van der Velde és hasonló nevű testvére igen tekintélyes tengerkép-festők voltak. Adriaen kitünő tájképfestőnek képezte magát Wouwerman és Potter vezetése alatt. Folyami és erdei képeit lovakkal és szarvasmarhákkal szereti élénkíteni, s ezért némelyek az állatfestőkhöz sorolják. Állatai s általában staffage-a kitünőek, de kiválóan a levegő és a víz, a napfény és felhők festését csodálják képein, melyeket rendkívül finom festői bájjal kezel.

Képei legjava Angliába vándorolt, ahol korán meg tudták becsülni. Az európai szárazföld gyűjteményeiben korlátolt számban találhatók; Szépművészeti Múzeumunkban is csak a *Pásztorok* c. egyetlen kép van tőle. Nevét önálló képein kívűl még ismertebbé tette az a körülmény, hogy mint rendkívül keresett, szellemes staffage-festő, másoknak képeit látta el a figurális dísszel, igy Ruijsdael (101) és Hobbema (104) tájképeit. És azonnal észre is venni, ha ezek olykor más, kevésbbé ügyes művésszel föstetik meg alakjaikat. Úgy látszik, hogy nagyon rövid élete végén elbetegesedett, művészete ugyanis ez időben föltűnő hanyatlást mutat.

Marhalegelőkön kívűl, melyek leggyakrabban szerepelnek nála, továbbá erdei képeken kívűl ismeretesek az ő téli élet-képei, korcsolyázóktól és szánkázóktól népes jégmezői. Föstött tengerparti részleteket is.

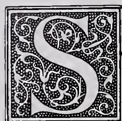
Ezüst-tónusos finom képünk ez utóbbiak sorából való és a *Scheveningeni partot* mutatja apály idején. A kép staffage-a apró alakjaival nemcsak kecses, hanem a parti élet festői jellemzésénél egyszersmind elmaradhatatlan is. Csak jól meg kell nézni az egyes alakokat, mit csinálnak: az állók, a lassabban haladók, majd meg az élénkebben mozgók, foglalatoskodók. Szemmel lehet őket kísérni a kép legmélyéig, amint a siető felhőkkel egyetemben a partot élénkítik, mélyítik; nélkülök mily keveset mondana az egész tájkép!



90. Scheveningeni part

50×72 cm. vászon — fest. ADRIAEN VAN DER WELDE, szül. 1639. Amsterdamban, megh. ugyanott 1672. — Kassel, Királyi Képtár.

Jan Steen



TEEN, Dou és Metsu, hollandi genre-festőket, mivel mindhárman Leydenből valók, rendesen együvé szokták foglalni, noha Jan Steen sokban különbözött festő társaitól, sőt általában az összes hollandi genre-festők közt a legsokoldalúbb és legeredetibb. Művészi tekintetben is fölvette velök a versenyt, ha érdemesnek tartotta, ha neki lódúlt, de a csekély árért, amit képeiért fizettek, rendesen inkább lemondott erről. Ezidőtájt a hollandus ízlés már hanyatlóban volt; vagy pusztán a kidolgozás gondosságára néztek, vagy franciás előkelőséget kívántak a képektől, avagy mind a kettőt együtt. Jan Steen ellenben, mint találékony jellemfestő, azt kapta ki az életből, ami érdekelte, s ez a sörgyáros fiára nézve, nyilván, nem az előkelő világ élete volt.

Az arcvonások, az arcjáték iránt való érdeklődésében osztozik nagy földijével, Rembrandttal, emellett kiváló érzéke van a nevetségesség, az emberi gyöngeségek ábrázolásához ; de azért humora, gúnyolódása sohasem rosszindulatú vagy keserű. Jól látni ezt saját arcképein, melyeket rendesen belehoz életképeibe, így a Szépművészeti Múzeum pompás *Macskacsaládjába,* ahol a keresztlábú székről nevettében majd leforduló, kacagó alak szintén a művész. Genreképei ennélfogva jóformán családi képeknek is vehetők, melyek tárgyukban mindig rendkívül eredetiek és szemben a haarlemi festők jobbára egyhangú társalgó-képeivel mindig valódiak, élettel teljesek.

Legjobb képei 1660 és 1670 közt keletkeztek. Közűlök való a *Mikulás napja* is. Ez is családi kép, ott van a kedélyes családapa a háttér homályában. A kép főalakjai, természetesen, a Mikulás hozta ajándékok közt körülnéző gyerekek, akik sorban kikutatják cipőiket. Legjobban járt az előtérbeli kislány, anyja szinte sokalja a sok holmit és tréfából el akar tőle venni valamit. A többi is meg van elégedve és szívből örül ajándékának, csak a nagy fiú húzza félre száját és bőg, mert neki vessző jutott s azonfölűl még testvéreinek káröröme; csupán a nagymama, a háttérben, mutat jó szívet hozzá és hívja titokban a maga szobájába. A rendkívül meggyőző jellemzés mellett a kép kidolgozása is kiválóan sikerült. Rajza gondos, művészi átmenetekkel bővelkedő, szabad és természetes, és az egész a művésztől kedvelt meleg tónusban van tartva.



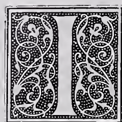
91. Mikulás napja

fest. Jan Steen

szül. 1626. Leydenben, megh. ugyanott 1679

82×70 cm. vászon

Amsterdam, Rijksmuseum

NTÉRIEUR-ÖK, szobaképek, otthonképek, festői közt a hollandusoknál első helyen áll Pieter de Hooch. Életéről keveset tudunk, Rembrandt hatása alatt fejlődött a ház, a szoba belsejét átható fény nagy művészévé, és jellemző reá és a kor ízlésére, hogy sanyarú viszonyok közt kellett meghalnia. — Pieter de Hooch azon impresszionisták egyike, akik nem annyira képeik tárgyával akarnak érdeklődést kelteni, hanem főképp a színben és fényben nyilvánuló festőiséggel hatnak, mely kivált zárt helyiségben jelentéktelen tárgyaknál is szokatlanúl bájos meglepetéseket okoz. Bámulatos mestere a tér, az űr távlati kezelésének, s ezért az előtérbeli szobából, melyben a bútorzaton kívül egy vagy több alak házi foglalatossága körében vagy édes semmittevésben ül, a néző tekintetét egy másik, egy harmadik szobába vezeti, vagy az ablakon át legalább a szomszédos házsort láttatja. Alakjait is gondosan kezeli, de főcélja mégis az, hogy a színes fényt a legelrejtettebb zúgocskákban is érvényre emelje, az alakokon, a bútorzaton ott rezegtesse. Ezért kedveli az erősebb színeket és főképp a világítási kontrasztokat. A hasonló irányban dolgozó Vermeer van Delfttől (87 és 88) főképp az különbözteti meg, hogy az utóbbi az egymásba nyíló szobák helyett egyetlen helyiségbe csoportosítja jobbára félalakjait.

Képünk egyszerű szobát mutat, melybe a magasan álló nap világít be. Az ablak felé forduló *Olvasó asszonynak* immár nincs nagyobb jelentősége, mint magának a szoba bútorzatának; mindössze erősebben hangsúlyozza azt, hogy a lakás egyszerű embereké. Fődolog a fény hatása és az e révén előálló lakályosság jelzése. A fal két képével és szerény tükrével, az ablakok, a deszkapadló, a láda, a szék, az előtérbe tolakodó pár papucsig minden hozzájárul ehhez s mindegyik a maga módja szerint, amint árnyékot vet, vagy a fényt magába szívja vagy szögletein fölragyogtatja, és miközben akaratlanúl is a világítás forrását keresik szemeink, minden részletével földerül előttünk az egész helyiség.

Pieter de Hooch festői erényeit csak korunk kezdte megböcsülni s képei manapság hallatlan áron kelnek, pl. a berlini múzeumbeli *Asszony a bölcsőnél* c. képének ára 120,000 márka volt.



92. Az olvasó asszony

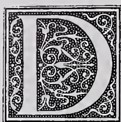
fest. PIETER DE HOOCH

szül. 1630. Rotterdamban (?), megh. 1677 után Amsterdamban (?)

75×62 cm. vászon

München, Régi Képtár.

Gerard Dou

OU eredetileg Rembrandtnak leydeni tanítványa volt. Mesterének Amsterdámba való költözése után is szülővárosában maradt és itt tanítójára támaszkodó kezdő irányát elhagyva, egészen új csapásra tért át, melyen már csak a zárthelyi világítás kedvelése emlékeztet Rembrandtra, egyébként az aprószerfestésnek szentelte minden erejét és tehetségét. A hollandi u. n. «kabinetképek» említésénél először Dou működésére gondolnak, és félszázaddal halála után, amikor a kabinet-kép elnevezés a fejedelmi gyüjtőknél divatba jött, rendkívűl keresettek voltak festményei.

A Kelettel való érintkezés révén meggazdagodott hollandi kereskedők és gyárosok ízléséhez alkalmazkodva immár megváltozott a hollandi művészet is, majdnem «udvari» művészetté formálódott át. A polgári élet fokozatos finomodásával megfinomúlt a genre-festés is, mely most aztán kicsiny formájában a festői kezelés bámulatos virtuozitását mutatja, de anélkül, hogy a fantáziát új, érdekes tárgyakkal izgatná. Az ember nem győzi csodálni Dou biztos rajzát, derekas festői módját s a gyakori finom fényhomályt, de eme kiváló technikai jelességei mellett alig találni valamit, ami lekötne. Az emberi jellem kifejezésére nem igen van érzéke, közepes arcképfestő; emberei csak éppen emberek. A port utáló, rendszerető házi asszony szemével csügg szobáján; műtermének jelmezdarabjai, edények, fegyverek, hangszerek, könyvek, selyemszalagos, pecsétes diplomák mind jobban érdeklik őt s természetesen különbűl is vannak megföstve, mint alakjai, akiket nagyon szeret nyitott ablakhoz állítani. Effajta «ablak-képek» különösen gyakoriak nála. Ilyen képünk *Hegedűse* is.

A kép a művész utolsó éveiből, 1665-ből való. A nyitott ablakban kedélyesen hegedűlgető alak nem a művész, mint ahogy hiszik, mert ez a muzsikus még nem lehet 52 éves. A kép hátteréül szolgáló intérieurnek sötétsége a mester szokásához híven kissé föl van derítve s a berendezés egyik-másik tárgyát láttatja, s éppen ez meg az anyagszerűség tökéletes megföstése a fődolog nála; egy adoma szerint egy seprőn három álló napig föstött. A kép föltüntetett főalakjának legalább lelkileg semmi mondani valója sincs. Korábbi effajta ablak-képeinél és fülkeképeinél a keret még meglehetősen egyszerű, emitt az ablak párkánya alá odafestette a birtokában levő, valószínűleg Fiammingo-féle domborúművet, melyet igen gyakran használ föl hasonló célra.

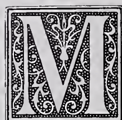


93. A hegedűs

fest. GERARD DOU

szül. 1613. Leydenben, megh. ugyanott 1675.

40 × 29 cm. fatábla — Drezda, Királyi Képtár.



ETSU, Dou és Steen triászát már említettük (91) azzal, hogy a két első inkább egymáshoz tartozónak vehető. Metsu tényleg Dounál kezdte művészi pályáját, de ezenkívül Rembrandt és Hals iskolájának hatása is fejlesztette az aprószer-festés felé hajló művészi tehetségét. Genre-képeiben, amilyeneket rendkívül gondos kidolgozásban körülbelül 170-et hagyott hátra, felöleli az egész hollandiai életet, kezdve lent a közönséges korcsmai jeleneteken, a műhelyek és a piac életén át az előkelők mulatságáig. Kabinet-festő, de a finom kezelést nem hajtja túl, miként Dou, sőt festőiség és a képek szellemi tartalmának tekintetében jóval fölötte áll. Néha a Rembrandt-féle tónusos kezelést és pompás fényhomályt alkalmazza, majd meg kivált intérieur-képein lokális színeket használ, melyeket kiváló ízléssel előkelő, hűvös harmóniába olvaszt össze, anélkül, hogy az egészet tónusos bevonással látná el. Ezen a rendkívül nehéz kezelési módon ismerszik föl leggyakrabban. Emellett sokszor használja a festőnek legnagyobb nehézséget okozó tiszta fehéret is, úgy hogy olyik képe ma «krétás» hatású. A fénynek és árnyéknak a szabad (be nem vont) lokális színek révén való kimunkálása kivált nyugodt, hideg világításban, csak a technikailag tökéletes művésznek sikerül; másnál rikító tarkaság lesz belőle.

Híresek Metsu piaci képei, de az ezeknél szereplő falusi nép sohasem nyers vagy nevetséges, mint a «paraszt-festők» legtöbbjénél, sőt mindig tartózkodó és helyzetének megfelelő formában jelenik meg.

Piaci képeinek sorából való közölt képünk is, *A baromfikereskedő,* és pedig virágzása legjava korából 1662-ből. A bevásárló fiatal asszony Metsu-féle egyfajta arcával ugyan keveset mond, de annál beszédesebb rajta a ruházat anyagszerűségének megföstése, atlasz-szoknyája, prémes piros kabátja, melyeknek színei a mellkendőn és a kötényen is átragyognak. Az öreg tyúkász pompás feje egészen Doura emlékeztet. Az állatok s a csendélet a nyúllal szintén mesteri módon vannak kidolgozva. A részletek kiemelése céljából igen ügyesen használja föl az utcaszöglet árnyékos sötétjét, ahonnan jobbfelől folyammenti házsorra nyílik kilátás.

Ez a műve és ellenképei — pendantjai — nemcsak a hollandus, hanem általában a genre-festésnek legnépszerűbb mintáihoz tartoznak, mivel egy bizonyos nép életének tükrében olyan érzelmeket, hangulatokat és jellemeket mutatnak, melyek minden kultúrnéppel közösek és mindenütt megérthetők.



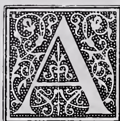
94. A baromfikereskedő

fest. Gabriel Metsu

szül. 1630. Leydenben, megh. 1667. Amsterdamban

61 × 45 cm. fatábla

Drezda, Királyi Képtár.



VIRÁGZÓ hollandi genre-festés igazában a következő hét mesteren nyugszik: Vermeer van Delft, Ostade, Steen, Pieter de Hooch, Dou, Metsu és Terborch. Velök szemben Netschernél, az előkelő körök rendkívül keresett festőjénél, Terborch (100) tanítványánál, az előző nagy mesterekre támaszkodó sajátságai mellett oly vonásokat találni, melyek már erősen jelzik az igazi hollandus genre-festés hanyatlását.

Netscher a finomabb társalgó-kép festője és nem hollandiai születésű. Heidelbergából, szülővárosából, korán Franciaországba vetődött s majdnem elfranciáskodott; képei sokszor Watteau (110) előhirnökeinek látszanak. Terborchtól tanulta az arcképezést meg a selyemruhák festését és egyben némi szélesebb ecsetkezelést. 1662 óta Haagában élt és mint gazdag ember halt meg.

Képein a helyiségek szőnyegben, butorzatban gazdagok, színekkel pompázók. Ehelyett azonban emberei minden gazdag ruházatuk mellett jobbára üresek. Egy bizonyos ország vagy nép jelleme már nem ismerszik meg képein; a közönség, melynek dolgozott, immár memzetközi, a hollandus vonást a francia ízlés már meglehetősen háttérbe szorította. Jóllehet az udvar szolgálatába nem szegődött el, művészete mégis sok tekintetben udvarinak mondható.

Arcképei a virágzó barokk kor fölfogását mutatják. A kérges tenyerű hős plebejusok unokái már röstelték származásukat s a nemesember képében, magatartásában akarnak megjelenni és hatni. Fölfogását mutatja Szépművészeti Múzeumunkban levő képe, *Lady Harley képmása,* de itt a barokk elemek (domború-műves márvány könyöklő, perzsa szőnyeg, függöny, park, szobor), természetesen, jól illenek az előkelő angol hölgyhöz.

Manapság jobban érdekelnek bennünket a magasabb körök életéből való társalgó képei, melyeknek tárgyai: társalgás, öltözködés, levélírás, látogatások (köztük Múzeumunkban *A medaillon átadása* c. pompás képe), orvosi vizitek és gyakorta a zene is.

Az utóbbiak közűl való képünk is, melynél föltünő éppen nem hollandus voltával a magas, oszlopos terem, ahol az előkelő ülő úr énekét a meglehetősen közömbös arcú, de annál szebb ruhás fiatal hölgy állva kiséri a zongorán. Az alakok megismétlődnek Netschernél, mert kényelemből takarékoskodott a modelleken s ez a gyakori ismétlődés nemcsak a külső hasonlatosság, a portrészerűség, rovására ment, hanem tipusait is egészen ellaposította. Így lesz az eredetileg rideg és erővel teljes, utóbb pedig megcsontosodottan kicsinyes művészet édeskéssé, mesterkéltté.



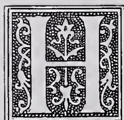
95. Ének zongorakísérettel

fest. CASPAR NETSCHER

szül. 1639. Heidelbergában, megh. 1684. Haagában

59.5 × 46 cm. fatábla

Drezda, Királyi Képtár.

OLLANDI mesterek nevéhez fűződik a művészetek nagy birodalmának több kisebb országgal meg ismét apróbb megyékkel való gyarapodása. Így Hollandiában született meg az önálló «csendélet-kép» is. Magyar neve a németnek fordítása; a francia «nature morte»-nak, holt természetnek nevezi. Ezzel a különös névvel a választékosan összehordott élettelen holmik művészi képét nevezik, melyet egyébként olykor egy-egy élőlény is élénkíthet. Tárgyak szerint aztán alsóbb fajtákúl szokták külön megkülönböztetni a vadász-, konyha-, asztali, gyümölcs-, virág- stb. csendéletet. Bármennyire sülyedt is a csendélet-kép értéke a modern ember szemében, a hollandi effajta művészetet bátran úgy foghatjuk föl, mint a szülőföld szeretetének, a kedélyes otthon érzetének egyik következését. A képeknek, természetesen, rajzukkal és kompoziciójukkal művészi hatásúaknak is kellett lenniök, mindenekfölött pedig a színekben rejlő tónusokkal és fényhomállyal kellett érvényesülniök. Erre való a csendéletnél általában használt sötét háttér, mely itt tisztára művészi eszköz és arra való, hogy az apróbb dolgokat kiemelje.

Jan Davidsz de Heem Hollandia legnagyobb virágfestője. 36 éves korában Utrechtből Antwerpenbe költözött s itt vette föl művészete Daniel Segher hatása alatt előnyére a vläm színességet; a vläm virágfestők azidőtájt egyébként is előrébb jártak, mint a hollandusok. De Heem virágképei ezóta szabadabbakká, színeikben gazdagabbakká válnak, de emellett a melegebb tónus és a fényhomály még mindíg a hollandusra vall.

Itt közölt csodás képe gyümölcs-csendélet. Nem puszta természet ez, hanem a legragyogóbb művészi fantázia alkotása. Eszünkbe sem jut arról kérdezősködni, hogy hogyan került itt egybe a düledező romok közé a sok mindenféle pompás gyümölcs. A kapu ívén keresztül napsugár éri a gyümölcsrakást és ad valami bűvös-bájos világítást a sötét szögletnek. Ezúttal nem ember számára van terítve az asztal, hanem a természet egész kis világának, a legjelentéktelenebb csúszó-mászó apró lénykéknek. Van itt egér, béka, gyík, hernyó, csigabiga, pók, darázs, légy, cserebogár, szarvasbogár, tücsök, szitakötő, éjjeli s nappali lepke, s ez mind élni, élvezni akar. Hogy a tragikum se hiányozzék, ott van a fáról levert fészek, a belőle kihullott egyik törött tojással, mellette a kiszenvedett kis tengelice, akit fönt a száraz faágon sirat a párja. A rablót hiába keressük. Szemünk csak vissza-visszatér a fészek egyik szénaszálán himbálódzó citrom-lepkéhez, meg fönt a tölgyfa-levélen ülő Atalanta-pilléhez. Nem győzzük eléggé csodálni a színek játékának bájos bokrétáját.



96. Nagy csendélet a fészekkel

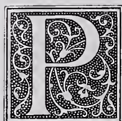
fest. Jan Davidsz de Heem

szül. 1606. Utrechtben, megh. 1683/4. Antwerpenben

89 × 72 cm. vászon

Drezda, Királyi Képtár.

Paulus Potter



OTTER a legnagyobb hollandi állatfestő. Táj- és csendélet-képekkel jeleskedő atyjának, Pieter Potternak, révén jutott Hals-féle behatások alá, de igazában egy határozott mester tanítványának sem mondható s az egyszerű, természeti hűség dolgában egészen a maga lábán áll és nincs is versenytársa. Tárgyköre nem nagy, de fölfogása biztos, világos és eleven, ment minden frázistól és modorosságtól. És éppen ez az utóbbi körülmény jelöli ki helyét a jóval jelentősebb tárgykörben mozgó nagy mesterek, Rembrandt, Hals és Ruijsdael mellé. Rövid 11 éves művészi pályáján százat jóval meghaladó képet föstött, valamennyit gondosan, legtöbbjét a bevégzett tökéletesség bélyegével. Szegényes viszonyok közt, elbetegesedve már 29 éves korában elhunyt.

Képei általában kisebb méretűek, hajszálnyi pontosságuak, üde lokális színezetűek; világításuk jobbára hideg, festményeinek formája finom művészi érzékkel mindig az adott tárgyhoz alkalmazkodik. A tárgyak aztán vagy egészen a közelben állanak és természetesen, az utolsó fűszálig pontosan mutatnak mindent, vagy ha a távolban vannak, ott is a messzelátó szemnek élesen föltünő körrajzában jelennek meg, nincs bennök semmi határozatlanság, semmi elmosódás. Képei tehát a valóságnak tükrei. Poézisuk csak annyiban van, amennyiben az egyszerű természet iránt való vonzalom ilyest fölkelthet.

Jóllehet szívesen föstött életnagyságú alakokkal való nagy képeket, köztük egy *Oroszlán-vadászatot* is, festői tudásának súlypontja mégis a honi legelők idillikus ábrázolásában, juhok, lovak és legkivált marhák kisméretű képeiben van. A marhatenyésztésnek Hollandiában mindenha nagy volt a szerepe. Az ország máig is nagy majorsághoz hasonlít. A halmokat és völgyeket puha pázsitszőnyeg takarja, mindenfelé szép tiszta szarvasmarháktól népes legelők terülnek el. Ennek a világnak utólérhetetlen festője Potter, aki marháiban nem pusztán a lassú, nehéz járású fajt adja meg, hanem szinte az «egyéniség»-ét is ki tudja fejezni.

Vannak tájképei is állati staffage-zsal, de legkiválóbb alkotásai az állatképek, melyeknél a tájkép csak staffage.

Közülök való képünk is. Főalakja a gyönge rövidülésben a szabad ég elé helyezett pompás tarka tehén, mely színével is kitünik; hosszú formája finom mérlegeléssel megismétlődik az egész kép elnyujtott alakjában is és egymaga adja meg a jobb oldalon természetes módon összeverődött (de voltaképpen nagy tudással megkomponált) csoportnak az ellensúlyát. Tavaszi, könnyű lombozatú fák, a fűszálaival szinte megolvasható zöld legelő, fölötte a hűvös, felhőpárás messzi ég, ez a Potter igazi hazája, amilyennek manapság is látszik.



97. Tehenek a legelőn

50×74 cm. fatábla — fest. PAULUS POTTER, szül. 1625. Enkhuizenben, megh. 1654. Amsterdamban — Kassel, Királyi Képtár.

ZOROS értelemben vett tájképfestőkön kívül nagy számmal vannak Hollandiában olyanok, akik a vidék képét állatokkal elevenítik és pedig olymódon, hogy érdeklődésünket éppen ezek a mellékes dísznek, staffage-nak szánt állat-alakok vonják magukra. Így Wouwermann (103), aki legszívesebben a lovat, Paul Potter (97), Berchem és Adriaen van der Velde (90), akik meg inkább a szarvasmarhát alkalmazzák tájképeiken. Ezek mind haarlemiak vagy amsterdámiak. Külön helyet foglal el a dordrechti Aalbert Cuijp (olv. kojp), Jacob Gerritsz Cuijp fia, aki főképp teheneiről híresült el, melyek számos tájképén előfordúlnak. De főérdemét nem ezek teszik, hanem önálló jelentőségű tájrészletei, melyekben kivált a légköri hangulat, a napfény és a víz ábrázolásában tanítójával, Jan van Goijennel (86) vetekszik; művészi finomságait és a vidékek ragyogó összhatását a többi tájképezők meg sem kísértették. Nagy vonású festő, aki rövidítve, összesítve komponál s képeire a tüzes fénynek egész árját zúdítja, amelyben aztán a részletek és a formák fokozatosan szertefoszlanak, úgy hogy képei sokszor az olasz tájak hatásával bírnak. Anélkül, hogy a jobbára Maas-menti vidék formáit megváltoztatná, ezeket mégis rendesen visszaszorítja s a színre és fényre teszi a fősúlyt, s festményeinek mindig ez a világos ismertető jele. Képei nagyobbrészt Angliába vándoroltak, ahol jobban meg tudták őket böcsülni, mint hazájában; három képét Szépművészeti Múzeumunk is bírja, köztük egyet a jellegzetes tehenekkel.

Képünkön a nap balfelől már nyugtán van és aranyos fényét egész teljében ráönti a könnyű fellegekre, a folyóra, a bárkákra és az előtérbeli magas hegyre. Túlnan a város és a háttér fokozatosan egészen beleolvad a narancs-sárga ég szende tüzébe, csak elől a meredek part árnyékában érvényesül még a gyér bokrok lokális zöld színe. A tehenek és a pásztor silhouette-je mintegy aranyba foglaltan emelődik el a víztől és földtől. Az egész egy darab átszellemült természet, szinte olaszos hatású, de ilyest bőven láthatott a művész szülőföldje Maasmenti partjain is.



98. Folyami táj
fest. Aalbert Cuijp
szül. 1620.
Dordrechtben,
megh. ugyanott 1691.

30 × 39 cm. tölgyfatábla
Berlin,
Kaiser Friedrich-Museum.

Salomon Koninck

ALOMON Konincknak sziklára támaszkodó, életnagyságú remetéje, amint a sűrű, erdős lomb homályában elmerülve olvas, egyike a drezdai képtár sokat megcsodált képeinek. Nem győzik eléggé bámulni arcának ráncait, kezének kitüremlő ereit, a szakál és haj finom kezelését, a csalódásig hű elnyűtt könyvet, ennek megpuhult bőrkötését, a gyűrött lapok finom írását stb. stb. Amit Rembrandt legrégibb leydeni tanítványa, a finom ecsetű Gerard Dou egészen apró képeken szokott feldolgozni, azt itt nagyított formában adja egy másik művész, aki szintén Rembrandt hatása alatt áll; erre vall a képnek kellemes, melegbarna tónusa is.

De maga a tárgy megválasztása is Rembrandtra utal, akinél gyakrabban találni olvasó, ájtatoskodó vagy elmélkedő remetéket, többször valami intérieur staffage-aként. Hány szemlélőnek jutott vajjon eszébe e képpel szemben az a kérdés: hogyan olvashatja a kényelmes, szinte előkelően hanyag tartású öreg remete akkora távolságról, szemüveg nélkül a könyv apróbetűs írását? A művész, ha lelkiismeretes megfigyelője a természetnek, ilyesmire is gondolni szokott, meggörbíti a gyöngeszemű olvasó hátát, vagy pápaszemet tesz orrára; Quentin Massys-n és Düreren kezdve Gerard Dou-ig így járnak el az igazi realisták; az ál-realisták erre nem vetnek ügyet és csak hajfürtöket meg arcredőket föstenek.

Nos, az amsterdámi Salomon Koninck minden aprólékos finomsága mellett is csak szellem és eszmélkedés nélkül való külső utánzója Rembrandtnak. Jelentősége pusztán technikai készültségében, finom színeiben és még finomabb rajzában van. Tíz évvel fiatalabb unokaöccse, Philips de Koninck, tájfestő, önálló irányú, jóval jelentősebb tanítványa volt az amsterdámi nagy mesternek. (Ph.)



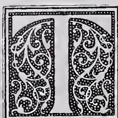
99. A remete

fest. SALOMON KONINCK

szül. 1609. Amsterdámban, megh. ugyanott 1656.

121 × 99.5 cm. vászon

Drezda, Királyi Képtár.

ERBORCH egyike a legtöbbet emlegetett hollandus genre-festőknek. Szerény vidéki szülővárosából Haarlembe költözvén, Frans Hals körébe jutott és az ő hatása alatt fejlődött ki művészi tehetsége. Majd nagy utazásokat tett Angliába, Olaszországba, sőt Madridba is ellátogatott, fölszedegetve magába a nagy mesterektől mindazt, amit egyéniségéhez átformálhatott, de valójában a maga ura maradt mindvégig. Leküzdötte a régi hollandus arcképezők túlságosan helyi zamatú korlátoltságát, Rembrandt poétikus fölfogásával szemben állhatatos maradt és a fényhomályból csak mérséklettel veszi ki részét. A barokk viselet és az ellenállhatatlanul betörő olasz-francia modorosság, melynek későbbi kortársai mind alávetették magukat, hatástalanul haladt el mellette. Mint arcképfestőt a 30. számú képnél Holbeynnal kapcsolatosan jellemeztük.

Itt közölt «társalgó-képén» egy fiatal hölgy a ma már divatja múlt térdhegedűn (viola a gambán) játszik. Háttal fordúl felénk, de kecses alakjából, nyakának és félarcának finom körrajzából, a fülén kacérkodó nagy gyöngyből, gyönyörű selyem ruhájából még szemtől-szembe is magunk elé véljük varázsolhatni a leány egész bájos alakját. Egy másik hölgy hátrább ül a fal előtt és a vékonylábú spinetten kíséri az előbbinek játékát; lesüti szemeit, sem ő, sem társnője nem törődik a kép szemlélőjével. Nem úgy, mint arcképnek készült festményeken, ahol az alakok a képből való kitekintésükkel vonják magukra figyelmünket. Emitt nincs szükség ilyesmire, a festmény pusztán két egymást megértő alak bizalmas együttlétét akarja megmutatni; nincs itt semmi novella-szerűség, semmi kitalálni való dolog, mint számos más genre-képen, melyekhez egész elbeszéléseket lehet hozzákomponálni. (V. ö. a Szépművészeti Múzeum *Trombitását).* Terborch más képein több mindenféle van, ami gondolkodásra hí föl, emitt mindössze még a háttéri gyöngelábú széket, fölötte egy tengeri képet s a másik falon egy tükröt látunk. Ami azonban ellenállhatatlanul megragad, az a szinte meghökkentő biztosság, mellyel az elől ülő hölgy atlaszruhája van megföstve; majdnem hallani véljük suhogását. Terborchnak egymagában álló fehér atlaszát épp oly páratlan mintának emlegetik, mint Wouwerman szürke lovát. (103).

Az első alakkal szemben alig tünik föl, hogy a hátulsó nő mintha emlékezetből volna belekomponálva a képbe; mintha nem volna elég helye a fal előtt; tekintetünket mindig a remekül megföstött főalak vonja magára.



100. A hangverseny

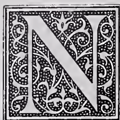
fest. Gerard Terborch

szül. 1617. Zwolléban, megh. 1681. Deventerben

56 × 44 cm. fatábla

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Jacob van Ruijsdael

EMCSAK Hollandiának, hanem egyben minden népek és idők egyik legnagyobb tájfestője Jacob van Ruijsdael. Hogyha Van Goijen (86) későbbi műveiben igazi poétája a fénynek és a légkör hangulatának, akkor Ruijsdael viszont a mély érzések költője, aki tájképeinek komoly alaphangját sokszor a tragikus hangulatosságig fokozza. Képein minden fának, minden egyes kőnek mintha élete volna, tőlünk megérthető nyelven beszél lelkünkhöz és ringat abba a hangulatba, amelyet a művész öntött képébe. Szoros tárgykörében maradva is rendkívűl sokoldalú és termékeny festő. Tárgyai: a fövenyes tengerpart, víz és erdő, északvidéki vízesések, (ilyeneket valószinüleg látatlanba festett a kor ízlésének kedveért) aztán városképek, terek épületekkel, sőt kitünő tengeri képek is. Föltünő, hogy csak magát a tájképet csinálja maga, az alakokat (épp úgy, mint Wijnants) mással, Wouwermannal (103), majd később Adriaen van der Veldével (90) fösteti meg.

Régebben inkább Rembrandt módjára megkomponált nagyobb képeit becsülték, köztük legkivált a drezdai galleria híres *Zsidótemetőjét,* melyből ki vélték olvashatni a «boldogságért kiáltozó megcsalt szívnek szenvedélyes fölindulását, a lemondás fájdalmas melancholiáját». Ezek kétségkívül szintén rendkívűl érdekesek, de nem legjobb művei.

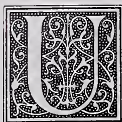
Sokkal magasabban állnak manapság az ő kisebb képei, a maga szemével látott táj-portrék, melyekben szintén megvan az ő egész lelke, mély kedélye, komoly, néha búskomor hangulata.

Ezek sorából való közölt képünk is: egy igazi bükkös, kiáradt mocsarával és a művész borongós lelkétől nem várt, szokatlan, derültebb világításával (a lomb zöld színe már megfakúlt). A kissé nyughatatlan vadászjelenetet, melyről a kép nevét vette, Adriaen van der Velde komponálta belé.



101. A vadászat

107.5 × 147 cm. vászon — fest. JACOB VAN RUIJSDAEL, szül. 1628/29. Haarlemben, megh. ugyanott 1682. — Drezda, Királyi Képtár.

GYANCSAK minden komponálás nélkül való Ruijsdael-féle igazi táj-képmás a *Haarlem látóképét* mutató kis festmény. Az overveen-i homokbuckáról nézve, a város meglehetősen távol látszik a háttérben, mindazonáltal pirosan világító fedeleikkel majdnem egyenkint fölismerhetők a házak, mindenekfölött a város emlékjele, a hatalmas templom az ő huszártornyával; az előtérbeli réteken hosszú vászonvégeket fehérítenek, fölleges ege rendkivül magas. Az erősebben hangsúlyozott architektúra, továbbá az emberi tevékenység világos jelei s az eleven kis staffage elűzték a másfajta képein oly gyakori mélabús hangulatot; egy-egy napfényes csík valósággal földeríti a képet.

Szülővárosáról való enemű, körülbelül húszra rúgó képeit és velök általában a nyitott sík vidékeket ábrázoló, derültebb hangulatú korábbi műveit csak alig félszázad óta kezdik igazi értékük szerint becsülni. A korabeli közönségnek nem volt érzéke az ilyen egyszerű igazságokhoz, figyelemre sem méltó közönséges munkáknak nézték őket. Mikor aztán a még alig harminc éves művész Amsterdámba költözött, hogy megélhessen, a közönség ízlésének jobban megfelelő erdős, vízi sőt hegyi tájképekre adta magát. De anyagilag ezekkel sem tudott zöld ágra vergődni. Miután Amsterdámból még elszegényedett atyjának, egy kép- és keretkereskedőnek, összes adósságait magára vállalta, s ezzel őt a teljes tönkrejutástól megmentette, maga is elhagyatva szegényen tért vissza 1681-ben szülővárosába, ahol a szegények házában fejezte be szomorú, munkás életét. Körülbelül 460 képét emlegetnek, közülök egy újabb időben 96,000 koronán kelt el. Jóval szerencsésebb volt nála nagybátyja és tanítója a hasonló arányban működő Salomon Ruysdael, akinek Haarlemben tisztességesen jövedelmező műterme volt.

Múzeumunkban Salomon Ruysdaeltől öt, Jacobtól azonban csak egy hiteles kép van, egy *Erdei tó*.

102. Kilátás Haarlemre

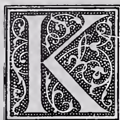
fest.

Jacob van Ruijsdael

szül. 1628/29. Haarlemben,
megh. ugyanott 1682.

52×65 cm. vászon
Berlin,
Kaiser Friedrich-Museum.



ÖZÖNSÉGESEN kitünő lófestőnek emlegetik Wouwermant (olv. vauerman) igazában ő is tájfestő, de az előzőknél szerencsésebb. A figurálirajzs ban Frans Hals tanítványa és tájképeinek staffage-ául legtöbbször a ló és a lovascsoport szerepel; különösen kedveli a fehér vagy szürke lovat, mely alkalmas, pikáns, világos foltul szolgál képeinek, egyéb állatainak és személyeinek rajza is mindig biztos és elegáns. Ezeknél, természetesen, nem az arcképi hűségre tekint, hanem arra, hogy a tájrészletet élénkítsék; képeinek hatása első sorban minden részletnek kellemes összecsengésén alapul. És mennél egyszerűbb, mennél kevésbbé igyekszik érdekessé lenni, annál jobban elégít ki. A hollandiai élet köznapi jelenetei jobban sikerülnek neki, mint későbbi, követelően föllépő, puskaporfüstös csataképei, melyeknek alakja is jobbára nagyobb. Képei kicsiny voltának arányában finomodik művészete is, melyet szoros értelemben «kabinet-festés»-nek vehetni, v. i. képei nem múzeumok nagy termeibe, hanem lakályos kisebb szobákba vannak szánva.

Kolorizmusának fejlődésében Wouwermannál is megtaláljuk azt a két fokot, melyet már más hollandus festőknél is észleltünk, hogy t. i korai képei még erősen lokális színűek, majd lassacskán bizonyos általános, aranyosan meleg vagy ezüstösen hideg alaptónus jut érvényre, anélkül azonban, hogy a tárgyak színbeli erejöket elveszítenék, s ez a finom művészi játék adja meg képeinek valódi báját. Végezetül aztán a bámulatosan termékeny művész — képeinek számát ezerre teszik — gyári módra, szinte hanyagul termel, közben ismét egy-egy remekművet alkotva.

Képei mindig nagy keresletnek örvendtek; egy «jó Wouwerman» manapság ritkaság-számba megy és ára rendkívül magas, ha ugyan vásárra kerül, mert legjobb képeit a régi nagy képtárak őrzik. Szemben a berlini múzeummal, melyben mindössze hat képe van, Szépművészeti Múzeumunk is elég szerencsés két Wouwermant bírhatni: a *Lóiskolát* és a *Fürdőt*.

Képünk a legjava műveiből való. Kis formája is arra vall, hogy «kabinet-darab», amire egyébként a középtér tónusa is utal. A tárgyaiban magától értetődő, népszerű művész ezen a képén sem szorul bővebb magyarázatra. Mindössze a rendkívül gazdag staffage elsorolására szorítkozunk, hogy semmi se kerülje el figyelmünket. Van itt útszéli, düledező kovácsműhely a hozzávaló személyzettel, kecskefogat, köszörülő fiú, kutya, tyúk, kacsa, gyümölcs-árús kofa, a középtérben egy pompás tónusú lovas és paraszt-kordé, elől egy másik lovas s mindenekfölött a gyönyörű «tarka», minden egyenkint a maga helyén tónusban, rajzban és színben, biztosan és finoman kezelve.

Wouwerman idejében már az új előkelő olasz-francia ízlés kezdett lábra kapni, és akárhány hollandus figurális tájfestő, aki a régi hagyományokhoz hű maradt s akit ma jó pénzen vásárolnánk meg, akkortájt alig tudott megélni; ezekkel szemben Wouwerman mindvégig értett hozzá, hogy közönségét az olasz-francia előkelőség nélkül is megnyerje és megtartsa magának.



103. A «tarka» a kovácsműhely előtt

fest. PHILIPS WOUWERMAN

szül. 1619. Haarlemben, megh. ugyanott 1668.

33 × 37 cm. fatábla

Kassel, Királyi Képtár.

EINDERT Hobbemának, a régi Hollandia utolsó eredeti tájfestőjének, életében szintén csekély megbecsülés jutott osztályrészeül. Jóval később az angolok hozták divatba s azóta rendkívűl magas áron kelnek el képei. Volt idő, amikor a művészt tanítója és atyai barátja, Jacob Ruijsdael, fölébe helyezték. De ennyit nem érdemel meg. — Hobbema Ruijsdaellal szemben egyoldalúbb, a kimunkálásban, a hangulatkeltésben kevésbbé finom, fantáziája nem oly gazdag, mindenekfölött nem költő, aki eszmélődésre és álmodozásra hína föl; mint Ruijsdael. Legjobb képeivel mindazonáltal a kifejezés egészét tekintve nemcsak megközelíti mintáját, hanem, mint kitünő megfigyelő, a természet esetlegességeinek ábrázolásában olykor fölébe is kerekedik. Ehhez hozzávehetjük még, hogy egyes képeinek meglepő hatásában valósággal előfutárja a későbbi tájképi realizmusnak. A londoni National Galleryben levő *Middelharnisi kőrisfasora* legalább uralkodó egyenes vonalaival majdnem egészen modern hatású tájkép.

Szűk tárgyköre: erdős vidék tisztással vagy távoli falura nyíló kilátással, lomboktól beárnyékolt kunyhók és híres *Vizimalmai,* amilyeneket szülővárosa, Amsterdam, közelében körülbelül egy tucatot föstött, sokszor alig észrevehető, de mindig tetszetős változtatással. Mesterével szemben Hobbema mindig kissé nehézkes, homályos; fái kevésbbé egyéniek, silhouette-jök nem oly finom, kilátásai kevésbbé világosak.

Valószínű, hogy későbbi éveiben általán keveset dolgozott, hanem szerényen, csekély jövedelmű adószedői hivatalából éldegélt.

Művei éppúgy, mint Ruijsdaeléi az immár elhatalmosodott olasz irányzat nyomaitól egyáltalán teljesen mentek; mindketten végig a honi, eredeti tájfestés képviselői maradtak. Hobbema tehetsége is erős volt, de élete körülményei megakadályozták teljes kifejlődésében. Innen magyarázható meg képeinek kis száma és kidolgozásbeli egyenetlensége, továbbá több rosszúl sikerült műve s a sokszor kelletlen staffage.

Legjobb képei Angliába vándoroltak. *Vizimalmaiból,* melyek közt legszebb a Louvre-beli, az itt közölt drezdai példány egyike a kevésbbé híreseknek.

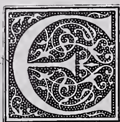


104. Tájkép a vizimalommal

fest. MEINDERT HOBBEMA

59.5 × 84.5 cm, fatábla — szül. 1638. Amsterdámban, megh. ugyanott 1709. — Drezda, Királyi Képtár.

Jan Weenix

GYIKE a leghíresebb vadászcsendélet-festőknek. Hogy hosszú művészi pályáján más téren is működött, mutatja Szépművészeti Múzeumunkban levő öt képe, köztük három portré, kettő pedig állatkép. Figuralis tájképekkel kezdte egészen atyjának, Jan Baptist Weenixnek, modorában, akitől szintén van egy *Antik romokat* ábrázoló képünk Múzeumunkban. — Utóbb sokat keresett dekorativ festő volt Amsterdámban, ahova szülővárosából, Utrechtből, korán átköltözött. Föltünő ezek között néhány «társalgó-kép», mely sajátos elrendezésével és hangulatával a rokokó művészet nagy Watteau-jára (110) készít elő.

Igazi tere azonban a *Vadász-csendélet* lett, melyre pompásabbnál pompásabb példákat adott. Effajta képeit benépesítő rengeteg számú alakjai közt vannak élő állatok, madarak, ebek, egy majom, melyet, úgy látszik, házában tartott, aztán edények, vadász-eszközök, gyümölcsök, virágok. Főtárgya ilyenkor rendesen a hátsó lábánál fölakasztott, elejtett nyúl vagy vaddisznó, hattyú, esetleg lúd. Mindezek jobbára a szabadba vannak kihelyezve, fák alá, szobrok, szökőkutak vagy barokk stílű állványok, vázák szomszédságában. A részletek kidolgozása, kivált a tollazatban rendkívül gondos, a nyúl hasán a puha szőr főképp kisebb képein bámulatos finomságú. Természete szerint Weenix különben is aprószer-festő, mint általán a hollandus csendélet-festők, akik közül legyen szabad e helyen Andrea Benedettinek és Jan van der Heydének Múzeumunkban őrzött *Csendéleteire* utalnunk. Weenix aprólékos kidolgozású képein kívül tágas ebédlők falaira szánt nagyobb csendéletképeket is föstött, melyeket nagyobb távolságról, mint dekorativ festményeket is jól lehet élvezni, noha olyik néha túlságosan hanyag kezelésével már a hanyatló kor festőjére vall. A tárgyak elrendezése azonban mindig finom ízlésről tanuskodik.

A drezdai képtárban őrzött pompás *Vadász-csendéletképünk* egyideig egy velencei palota dísze volt.



105. Nagy csendélet az elejtett nyúllal

130 × 170 cm. vászon — fest. Jan Weenix, szül. 1640. Amsterdámban, megh. ugyanott 1719. — Drezda, Királyi Képtár.

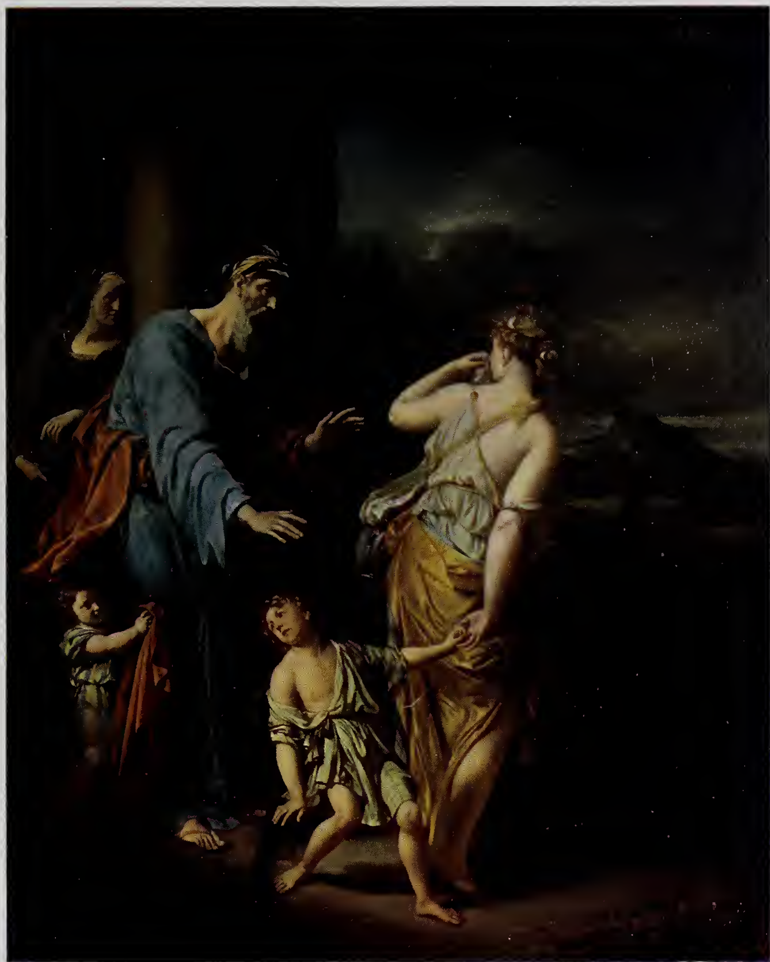
ERFF a hollandi képírás utolsó képviselőjének vehető, noha igazi hollandus vonás már alig van műveiben; ő már egész lényével a Hollandiában elhatalmasodott franciás «udvari» stílus híve. — A hazai genre-kép és a kendőzetlen tájkép a túlfinomúlt társaság szemében valami nagyon alacsony fokon álló művészet volt. Minek azt lefösteni — így gondolkoztak az 1672 iki francia invázió óta államiságukban erősen szorongatott hollandi polgárok — amit mindennap magunk előtt látunk, s ami tökéletlen voltával amúgy is inkább csak boszuságot okoz. Hiszen a klasszikus ókor réges-régen megmutatta, mi az igazi, az érdekes, a tanulságos szép. Mi mindent lehet egy-egy mithologiai jelenetből vagy ókori történeti képből tanulni szemben a parasztképekkel meg legelők rajzával! S ezt a szép klasszikus művészetet most készen lehetett kapni Franciaországból, ez aztán előkelő is volt, amilyennek óhajtották.

A tárgykörrel együtt megváltozik az előadás módja is. Nem kívánják többé a jellegzetest, hanem a nagyság, az általánosság vonásainak kell immár mindenen uralkodniok.

Ennek az elfranciásodott iránynak sokat keresett képviselője Adriaen van der Werff, aki eleinte szintén finom ecsetű festőnek indult meg, de a kor ízlésének megfelelően mihamar áttért a széles vonású nagy képekre és mennyezet-festményekre. Tárgyköre az említett mithologiai és bibliai, és gyakran ismétli magát. Föstött arcképeket is, közülök való a Szépművészeti Múzeum *Női képmása.* A jellegzetességet nála bizonyos általános előkelőség váltja föl; az anyagszerűség is legföljebb ott lép előtérbe, ahol a selyemnek megkülönböztetéséről van szó, egyébként a festékkezelés zománcszerűen ömledő, mint a porcellánnál, a bőr olyan, mint az elefántcsont.

S ezzel a művészetével Van der Werff boldogan és gazdagon élt, mint egyetlen hollandi festő sem, sőt János Vilmos, pfalzi választófejedelem, Düsseldorfban udvari festőjének tette és lovaggá is ütötte.

Itt közölt képe előnyösebb oldaláról mutatja a művészt, persze ennél sem szabad elvárnunk, hogy a jelenetet, *Ábrahám feleségének, Hágárnak, a pusztába való kitaszítását* érzéssel fogja föl és megindító komolysággal varázsolja szemünk elé. Hágár itt akadémikus szabályossággal megrajzolt szoborszerű szép nő, aki éppoly jogosan lehetne Juno vagy Diána. Gyönyörű, telt karját és illetve ingének egyik csücskét keresett, szomorú gesztussal emeli félig látható arcához. Ábrahám méltóságos megjelenésében is több a színpadiasság, mint a szomorú vonás; a többi alak csak képtöltelék. S a jelenet barokk stílű oszlopcsarnok előtt játszódik le. Rajza főképp a két főalaknál biztos és szépen alakuló, színezése a művészi kezelésű fényhomállyal a már említett porcellánszerűen ömledő.



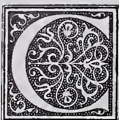
106. Hágár kitaszítása

fest. ADRIAEN VAN DER WERFF

szül. 1659. Rotterdam mellett, meghalt 1722. Rotterdamban

87.5 × 69.5 cm. vászon

Drezda, Királyi Képtár.

ARLO DOLCI a nagy firenzei festők későn született epigonja. Firenze volt születésének és működésének tere, de művészetében már alig van valami, ami a nagy firenzei képírás jellegzetes vonásaira emlékeztetne. — Dolci a XVII. század szülötte, amikor az olasz renaissance már rég kimondotta utolsó szavát, és már csak az eklekticizmus, az innen-onnan való válogatás, alkotott valamire való műveket. Itt volt az olasz művészek szeme előtt elhíresült és sokfelé ismeretes műveikben Ráffael bája, Lionardo kelleme, Correggio bűvös fényhomálya, s ezekből kiki azt vette át, ami természetének legjobban megfelelt. Ezeket a művészeket a műtörténet, természetesen, nem állíthatja valami magas polcra, de rengeteg számuk és könnyebb hozzáférhetőségük hosszú életet biztosított számukra az igazi nagy művészek alkotásaihoz nehezebben jutó nagyközönség szemében. Körülbelül úgy vagyunk velök, mint amikor más művészeteknél is ezek késői másodhajtásait veszik igazi nagy művészetnek, elfelejtkezvén róla, hogy itt csak az epigonok játszi, könnyed utánzó munkájáról van szó, amely mögött a hozzáértő mindig megtalálja a valódi művészt, szakasztott úgy, mint mikor a gótika netovábbjának dicsőítették ennek XV. századi túlhajtásait.

Firenzében, mely mindenha a plasztikus rajzot művelte s a lélek gyöngédebb, érzelmesebb oldalának kifejezésére nem igen törekedett, Dolci édeskés, sokszor érzelgős képei mindenesetre újítás-számba mennek. Ezek nagy tehetségre nem vallanak, azonban gondosan megföstött kis képei, kivált ha női alak van rajtok, már nagyfokú technikai bevégzettségüknél fogva is finomabb alkotásai a késői olasz művésztenek, és méltán lett Dolci főképp a női nem kedvelt festője, bár tárgyköre meglehetősen korlátolt és a találékonyság sem erős oldala.

A szent mártir, aki egyébként csak nimbuszáról, a liliomokról és az orgonáról ismerszik föl (mely utóbbinak föltalálójáúl emlegeti a legenda) itt voltaképpen szép világi hölgy. Legföljebb csak arról győződhetünk meg az idealizált, de általános vonásokból, hogy nem határozott portréval állunk szemközt. A templomi képből, amilyen pl. Ráffael *Szent Ceciliája*, szobába, talán zeneszobába való genrekép-féle lett. Azonban anélkül, hogy mélyebb szellemi tartalmat keresnénk benne, gondos rajza és színeinek pompás ragyogása határozottan magas műélvezetet ad, s egyben a művészt is fejlődése legfölsőbb fokán mutatja.

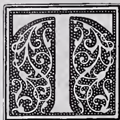
Szépművészeti Múzeumunk egy szép *Mária*-képet bír tőle.



107. Szent Cecilia

fest. CARLO DOLCI

96.5×81 cm. vászon — szül. 1616. Firenzében, megh. ugyanott 1686. — Drezda, Királyi Képtár.

INTORETTO és Veronese után (45 és 46) tovább megfigyelni a velencei iskola életét, kevéssé hálás dolog. A művészek fő működési tere a XVII. századig a Doge-palota marad, ahol nyomon követhető Tintoretto lélektelen utánzása. Másrészről Veronese színessége továbbra is ösztönzésül szolgált és majdnem napjainkig tekintélyes magaslaton tartotta fönn a velencei iskolát. — Tiepolo a XVII. századi Olaszország legnagyobb dekorativ festője, a velencei iskolának utolsó képviselője és egyszersmind az utolsó, önálló sajátossággal rendelkező, kiváló olasz festő.

Képei, bármely technikával készültek is, mindig könnyed kezelésű igazi dekorációk, melyeket mélyebb értelmű, komolyabb tartalom nem terhel; pusztán festőiek akarnak lenni. Színkezelése Veronesére támaszkodik, a derült, átlátszó tónusok, a világos kékek és halvány sárgák s az ecsetvonások könnyűsége egyenesen rávall a mintára. Mindazonáltal nem üres utánzó, nem modoros, sőt óriási formakincsével és előadásának biztosságával majdnem ott áll, ahol Veronese. Igazi vérbeli velencei festő, de szinezésében elhagyja a régi velencei paletta telített, mély színeit és a rokoko ízlésének megfelelően halvány ezüstszürke tónusokra tér áll. Művészete igazi nagyvonású művészet, mellyel korában csak ő rendelkezett. Függőképei olyan hatásúak, mintha nagyszabású freskóiból volnának kivágva; még kisebb méreteikben is nagy, dekoratív hatásúak. Élete utolsó nyolc évét Spanyolországban töltötte s ezidőből való Szépművészeti Múzeumunkbeli pompás, lovas szentje a *San Fernando* (helyesebben: *Compostellai sz. Jakab,* a spanyolok védőszentje), mely képe mind magán viseli a mestert jellemző vonásokat.

Itt közölt, majdnem kilenc négyzetméteres vászna freskó-szerű történeti kép Veronese stílusában. Kleopatra egy igazi gyöngyöt készül serlegébe ejteni, hogy a borral együtt megigya, vele szemben ül prémgalléros köpenyében a mogorva Antonius. A jelenet maga históriailag egyáltalán nem jelentős, de annál kínálkozóbb alkalmúl szolgál a művésznek tudása ragyogtatására. A két főalak, a fölszolgáló cselédség, közte négerek és egy törpe, a XV. és XVI. század ruházatát viselik. Veronesére emlékeztet a szabad ég felé nyiló oszlopcsarnok, a nézőktől népes karzat, az alakok tetszetős elrendezése s végűl a világító színesség, annyira, hogy első pillanatra Veronese művének gondolhatók. A XVIII. századot csak a díszletek formája, pl. a karzat alatt elhuzódó mæander-szalag, meg az edények jelzik és pedig görögös voltukkal. Ugyanis az ezidőtájt fölfedezett ókori romok (Pompei, Pæstum) Franciaország révén már hatni kezdtek az ízlésnek antik irányban való átformálására. Azonban Tiepolónál ez még csak az említett részleteken látszik meg.

108.
Kleopatra lakomája
fest. TIEPOLO
szül. 1696. Velencében,
megh. 1770. Milánóban

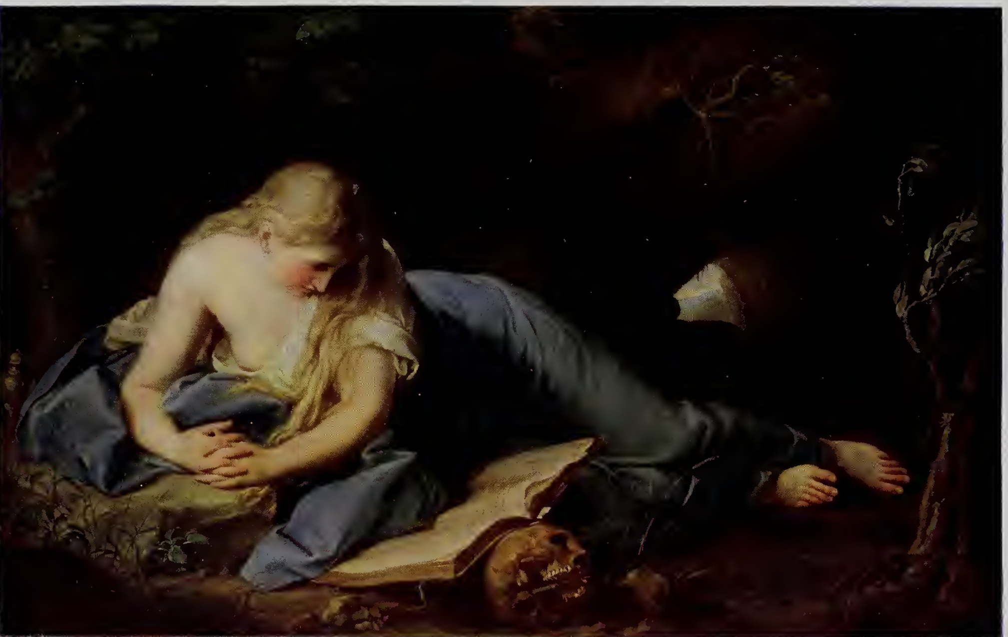
249 × 356 cm. vászon
Sz. Pétervár, Eremitage.





velencei képírás a XVIII. században még mindíg gazdag másodvirágzását élte. Rómának ezidőtájt csak egyetlen jelentősebb művésze volt, akinek híre az ország határán túl is elhatott, Pompeo Batoni. Tiepolo kortársa volt. Rómában képezte magát mint ügyes eklektikus, aki Ráffael hívének és az egyszerűbb antik formák utánzójának szegődött. S ezzel szerencsésen el is találta kora ízlését, amely azóta napjainkig nem sokban változott. Mithológiai képei, de kivált számos másolata révén ismeres, világhírű drezdai *Bűnbánó Magdolnája* máig is kedvence a nagyközönségnek. Kedveltségének oka bizonyára nem a nevében kifejezett tárgyban rejlik. Magdolna itt lelki tartalmával egészen közömbös genre-alak, de csodamódra van megföstve. A szép formák összes bájával fölruházott, kényelmesen elnyúló test, a karok tartása, gondosan ápolt puha kezei csupa szemenszedett különlegességek, melyek az agyoncsépelt tárgyat újszerű kellemmel látják el. A gyönyörű szőke haj, a porcellánszerű bőr s a kék ruha szemben a barlang sötét falával s a távoli vidékre nyíló kilátással szintén jól megfontolt föladatok, melyeket a művész azért tűzött maga elé, hogy megmutassa, mennyire mestere a lefokozott fénynek. Az alak maga pusztán egy bájos nő marad, akiről minden ájtatos olvasmánya és a halálra emlékeztető koponya mellett is lerí bizonyos kacérság; formáit a sötét barlangban is érvényre akarja juttatni, és félünk, hogy bűnbánata nem őszinte.

Az a körülmény, hogy a kép a műízlés változásait diadalmasan átélte, tanúskodik róla, hogy megvan benne a századokon át munkálkodó művészet isteni erejének valamelyes szikrája. De azt is látjuk rajta szemben a mester egyéb műveivel, hogy amit egy nagy művész eleven tehetsége bőségesen tud adni nekünk, az a kis talentum igyekvésének csak ritkán s csak nagyon szerencsés pillanatban sikerül.



109. A bűnbánó Magdolna

121 × 187.5 cm. vászon — fest. POMPEO BATONI, szül. 1708. Luccában, megh. 1787. Rómában — Drezda, Királyi Képtár.

ATTEAU a rokokó ízlés legkiválóbb képviselője. A franciaországi barokk-korszak körülbelül összeesik XIV. Lajos uralmával (1638—1715), követi ezt XV. Lajos alatt a rokokó, melyet helytelenül tartanak általában a barokk folytatásának, holott épp az ellentéte, valóságos ellenhatás a mereven elzárkózó királyság, a spanyol etiquette kényszerzubbonyával szemben, visszatérés a barokk kimért, nagyzó pompájától a természetességhez. Rousseau híres jelszava: «Retournons à la nature!» (Térjünk vissza a természethez!) csak visszhangja volt azon sóvárgásnak, mellyel az előkelő körök — és csakis ezek — az üres szertartásoktól az élet szabadabb élvezésére, a szabad levegőre, fesztelenebb ruhaviseletre kívánkoztak. De ez az átalakító folyamat nem tört keresztül mindenütt: a rokokó előkelő társadalma a természetesség színe alatt csak játssza s nem egyszersmind éli is az idilli életet; rajongva keresik a szabadban lefolyó falusi mulatságokat, de amint az ilyen ünnepségek neve, a «fêtes galantes» mutatja, itt a gálánsság, a széptevés a fő s az arkádiai pásztorok, pásztornők és mithologiai alakok szép világa csak poézis maradt. S e világ művészete is csak ilyen szép ámítás volt, hiányzott a néppel való igazi kapcsolata s mint udvari művészet az udvarral együtt ez is elpusztúlt a forradalom viharában. E kor két francia szüleményének, a könnyed csevegésnek, a causerie-nak és a széptevésnek, a gálánsságnak, találta meg Watteau a művészi képét, mely a francia előkelő világnak sokszor ledér élete köré eszményítő dicsfényt vont és pedig festői eljárásának bizonyos szeretetreméltó könnyed, kecses módjával s a technikai készültség utólérhetetlen biztosságával, s ezzel a franciák szemében a «legfranciásabb festő» lett, noha bölcsője a flandriai Valenciennes-ben ringott.

Képünk is efféle «fête galante». Az előkelő társaság, melyben meglehetősen divatosított öltözetben jól fölismerhető egy Bacchus, egy Apolló, aztán a feketeruhás Scaramouche, a kalandor és szájhős népszerű alakja, az erdő hűvös árnyékában valami vígjátékkal szórakozik. Középütt egy pár a menuette kecses táncát lejti, a többieknek szünetjük van, koccintgatnak vagy a táncoló párt nézik. Az aprókezű, kislábú, nagy naiv szemű, rózsás arcú hölgyek megjelenése csupa rokokó báj, kivált a táncolóé a megtestesült kellem; a férfiak típusa a szikár izmosság. A baloldali homályban ellentétül falusi nép és zenészek állnak, ülnek. Minden tiszta és világos s emellett mégis lágy; a legsötétebb homályban is fölismerni még Watteaunál egy-egy élesen néző szempárt vagy elevenebb mozgást. S amint a rajz semmitsem hagy határozatlanúl, úgy az ártatlan életöröm eme képénél erős, gazdag és biztos a színezés is. És éppen az a körülmény különbözteti meg az igazi Watteaut összes utánzóitól, hogy itt a számos kecses vonás mind erős, határozott kialakultságban jelenik meg.

110. A francia vígjáték

fest.

ANTOIN WATTEAU

szül. 1684. Valenciennes-ben,

megh. 1721. Nogent-ban

37×48 cm. vászon

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.



111. Boucher

ÉG javában dívott a galáns pásztori élet kedvelése, amikor Watteau fiatalon, 37 éves korában, elhúnyt. Örökségét tanítványa, François Boucher vette át, még pedig a szó szoros értelmében, amennyiben ő örökölte a mester mintáinak nagy gyüjteményét és megrendelőit is. Már Watteau sem élhetett volna meg csupán csak keresett képeiből, hanem mint zseniális föltaláló pénzzé tette díszítői nagy tehetségét, s az iparművészet terén is egyik főfő úttőrője lett a bizsirikelő rokokó művészetnek. Boucher aztán tervszerűen folytatta mesterének ezirányú működését is.

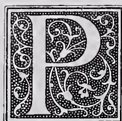
A képírás terén azonban utóbb saját külön tárgykört teremtett magának, t. i. a ruhátlan vagy félig ruhás mithologiát, melyet ködös, mosolygó tájképek ölébe helyezett. De míg Watteaunál mindíg megvan a naiv lángész adományáúl az üde természetesség bizonyos mértéke, addig Bouchernál a dekoratív hatásra való törekvés a természetesség rovására megy; alakjai ritkán vannak jól megrajzolva, a bőr színe nem igaz, és mihamar úgy találta Diderot, a kor legnagyobb műkritikusa, hogy emberei csak marionettek. A körök, amelyeknek föstött, mégis csábítóan szépnek találták művészetét; bírta az udvar kegyét is, ő volt a dilettánskodó Pompadour tanítója. Pártfogói azonban mégsem tarthatták mindvégig a felszínen. Ellenlábasai a polgári osztályból támadtak: Rousseau az igazi természetességet hirdette, Diderot a kisember egyszerű életének értékelését, és mihamar akadt is művésze ez iránynak Greuze személyében.

A nagyvonású mithologiai dekoratív festés mellett vissza-visszatér a Watteau-féle intimebb pásztori képhez. Képünk is a fantázia megszépítette pásztori életnek egyik ilyen jelenete és még korai munkája. Egy Bacchust ábrázoló domború-míves díszkút alatt két selyemruhás pásztornő ül egymásra hajolva, előttük térdel lovagjuk és virágot akar orozni az egyik hölgy öléből, aki ujjával fenyegeti; a másik nő kék szalagon egy báránykát tart. Hátrább juhok, kecskék és napos táj látszik. Az egész kétségkívül tetszetős és kecses, de Watteau képeihez nem fogható. Színei halványabbak, az arcok és a mozdulatok tompábbak, hiányzik belőlük a Watteau-féle erő és élesség.



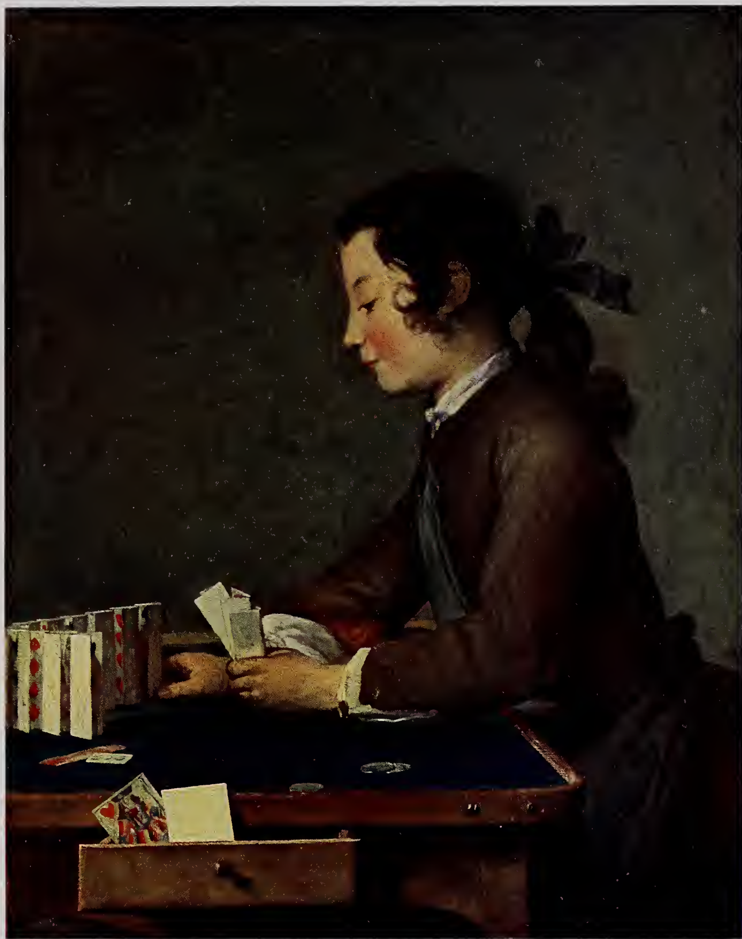
111. Pásztori jelenet

98 × 147 cm. vászon — fest. FRANÇOIS BOUCHER, szül. 1703. Párizsban, megh. ugyanott 1770. — Párizs, Louvre.

ÁSZTORI, mithologiai jelenetek örökös ismétlése végre is divatját múlja, a kijózanodó kor rájok únt és a polgárember egyszerűbb, igazabb életéből vett képekben óhajtott gyönyörködni. Ebben a körben mozog Jean-Baptiste-Siméon Chardin, aki a Watteautól Greuze felé evező ízlésnek képviselője. Watteaut mint fiatalember még ismerte, és élete messzire belenyúlt a 26 évvel fiatalabb Greuze virágzása korába is, akire éppen ő készítette elő a kort.

Csendéleten kezdte, innen áttért a hollandusok modorában megkomponált genre-képekre. A különbség köztük az, hogy míg a hollandi genre-kép rendesen mesél is valamit, olykor meglehetősen nyers, faragatlan módon, addig Chardinnál minden franciásan illedelmes és jelenetei a lehető legegyszerűbbek, köznapiak: anyák gyermekeiket gondozzák, asszonyok napi foglalkozásukat űzik vagy pihennek; anekdoták, festett történetkék, ritkán fordulnak elő nála. Művészete Greuze-ével szemben egészségesebb s kevésbbé pikáns.

Képünkön is a teljes, üde természetesség kitünő ábrázolójának mutatkozik. A helyes, illedelmes fiú képe itt azzal kelt bennünk mélyebb érdeklődést, hogy az ártatlan, gyermeki foglalkozás genre-szerű keretet ad neki. Kártyáiból falat állít össze és mi akaratlanul is mosolyogva figyeljük játékát: nem dül-e el a következő pillanatban az egész kártyasor? Az arcél pontos silhouetteje, amint élesen elválik az egyszínű, egyszerű faltól, a kékes-zöld posztóval bevont játszóasztal félig kihúzott fiókjával, ragyogó srófjaival, mindez egészen különleges művészi hatással van a szemlélőre. Akaratlanul is a hollandus impresszionistákra, egy Vermeer van Delftre (87 és 88), egy Pieter de Hoochra (92) kell gondolnunk, de a választékos szinek kezelése, főképp pedig a fiú típusa határozottan rávall a XVIII. század francia művészére.



112. A kártyaház

fest. Chardin

66 × 62 cm. szül. 1699. Párizsban, megh. ugyanott 1779. Sz. Pétervár, Eremitage.

Greuze



csillogó ledérség festője, Boucher, működése utolsó évtizedében még szemtanúja lehetett ellenlábasa, Greuze, diadalának, aki 1755-ben az egyszerű polgári életből vett tárgyával: *A bibliát magyarázó családapával* lépett a nyilvánosság elé, és megérezve nemzetének érverését, megmaradt ezen a csapáson s valósággal korszakot alkotott a francia képírásban. Greuze egyaránt érdekelni tudta képeivel a festőket, az írókat s a nagy közönséget. Korát jellemző különleges alkotása a megható, oktatni akaró genre-kép, melyet számos alakkal megkomponáltan a polgári és falusi életből vesz. Manapság legtöbbjéből kiérzik bizonyos szenvelgés, valami melodramatikus vonás, irodalmi tudákosság, de alakjai részbeli gyöngeségük mellett sem marionettek többé, amint azt Diderot Boucher embereiről állította, sőt ugyanő az 1763-iki Salonról szóló kritikájában örvendve kiált föl: «Ez az én emberem!» Más bírálók, persze, nem hallgatták el gyakori modorosságát, túlságosan szürke színezését, nagyon is puha ecsetkezelését, naiv arcait, de Greuze haladt tovább megkezdett útján és követendő például továbbra is csak a bourgeois-t állította föl, mely mihamar hivatva volt átvenni az uralmat s utóbb ugyancsak megmutatta oroszlánkörmeit.

Becsülték mint arcképfestőt is, kivált női és gyermek-képeiért; ezek sorából való a Szépművészeti Múzeumbeli *Fiatal leánynak* kissé érzelgős, de nagyon szép képe. A moralizáló genre-képeken kívül nagy számban föstött kisebb genre-szerű egyes alakokat: galambokat etető, eltört tükrükön vagy korsójukon búsuló, tejhordó lánykákat. Mindezek nemcsak kellemmel megföstött bájos jelenetek, hanem bizonyos csiklandozó zamatjok is van, amennyiben az ábrázolt helyzet csak ürügy és gyermetegségük csak illedelmes álarc. Akkortájt igazi természetet láttak az ilyen képekben, mert messze elütöttek Watteau és Boucher ámító világától.

A képünk ábrázolta leány egyszerű kelleme, ruhája, rajza, állása az oszlopos díszkút mellett s ez utóbbi maga is egyaránt jellemzi a XVI. Lajos korabeli stílust, mely az ókori romok fölfedezésével divatra kapott egyszerű görögösséget igyekezett utánozni.



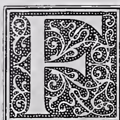
113. A törött korsó

fest. JEAN-BAPTISTE GREUZE

szül. 1725. Tournus-ban, megh. 1805. Párizsban

110 × 85 cm. vászon

Párizs, Louvre



RAGONARD az ő bonyolultabb, érdekes egyéniségének különös árnyalatában Boucher követője. — Ismerjük Watteau genre- és divat-képeit; az ő galánssága mindvégig illedelmes maradt. Követője, Boucher, már nem naiv. Ennek tanítványa Fragonard. Megtartja mesterének ledér vonásait, csakhogy alakjait általában inkább a köznapi élet milieu-jébe helyezi. Vannak ugyan mithologiai jelenetei — hiszen Fragonard két, egymást fölváltó stílus keretében működik, XV. és XVI. Lajoséban — de az antikizáló, összefoglaló nagy vonalvezetés nem volt erős oldala. A kisember házias élete bizonyos realisztikus genre-kép formájában már Chardin művészetében kezd kialakulni; ez a realizmus, persze, meglehetősen szelíd volt. Ennek hatása is meglátszik, Fragonard művein. De míg Chardin, épp úgy, mint Greuze, többnyire bizonyos elbeszélő tartalommal igyekszik érdeklődést kelteni, addig Fragonard a súlyt inkább a festői megjelenítés mikéntjére teszi. Alakjai pillanatnyi mozzanatok és kiválasztott színhatások hordozói, körrajzuk szinte szétfoszlik a fényhomályban és épp eme vázlatszerű képei érnek legtöbbet a műismerők szemében, mivel itt ismerszik föl legjobban előzőitől elütő egyénisége.

Külsőségekben világosan meglátszik művein is az a két időszak, melyet átélt: XV. Lajos rokokó kora és XVI. Lajosnak a polgári erényért, természetességért, az öltözet egyszerűségéért és a klasszikus formákért lelkesülő kora, melyek azonban alapjukban egyformán játsziak, festőiek és dekorativok voltak. Fragonard is csak a kosztümöt, a bútorzatot, a fölszerelést változtatja, fölfogásában pedig megmarad finom érzékiségénél.

Képünk rendkívül érdekes bizonyítéka a mester stílszerűségének és kivált a kitünően mérlegelt technikai különbözet megtartásának. Ez a kép t. i. minden festői báját elvesztette volna, ha az említett vázlatszerű fölfogásban volna kezelve; ehelyett éppen rendkívül finom technikájával hat, egyszersmind teljesen kidolgozott genre-kép is erősen hangsúlyozott tartalommal, amint azt a hollandusoknál Jan Steen (91) mutatja. Itt természetesen, egészen különös finomúlt fölfogásban vannak előttünk az alakok, a megrögzített titokzatos mozzanat, a homályos helyiség bizalmassága és a páratlan festői kezelés. A fény forrását nem látni, csak azt vesszük észre, hogy balfelől a magasból jön s végigcikázik a nő pompás fehér atlasz ruháján és lehelletszerű sálján, mely a tekintetünket a két butordarabra vonja s ezen túl a szomszédos szoba trécselő asszonynépére. Bámulatosan van megföstve az anyagszerűség, s itt a ráncvetés is jellemző: a hölgy ruhája tisztára megmutatja, hogy az előző pillanatban még ott ült a karosszéken; arca is jelzi a botránytól félő lelkiállapotának pillanatszerűségét; ott játszik a fény a rózsaszínű ablakfüggönyön is és mintha az ajtó hirtelen fölnyitása hozta volna ráncait a mozgást jelző csavart helyzetbe.



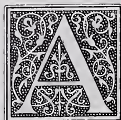
46×55 cm.
vászon

114. A titkos csók

fest. JEAN-HONORÉ FRAGONARD, szül. 1732. Grasse-ban (Provence), megh. 1806. Párizsban

Sz. Pétervár.
Eremitage,

Élisabeth Vigée-Lebrun



z EGYMÁST gyorsan fölváltó francia stílusok sorában XVI. Lajos alatt, a XVIII. század legvégén megjelenik az «à la grecque» stílus is, mely az antik egyszerűséget igyekezett megközelíteni. Amennyire csak lehetett, görögös, vagy ilyeneknek hitt antik formák kezdenek divatozni az iparművészeti kisebb tárgyakban, az asszonyok öltözékében és főképp a díszítésben. Kapóra jött ez az irány már azért is, mert igen jól össze volt egyeztethető azzal az egyszerűséggel, melyet Rousseau és Diderot prédikáltak. Persze ez is csak divat volt, még pedig nagyon drága divat, amint azt az à la grecque iránynak is hódoló Mária Antoinette udvartartási számlái bizonyítják.

Ez idő legünnepeltebb festőnője volt Élisabeth Vigée kisasszony, aki majdnem minden európai udvart meglátogatott s gyors festési modora mellett is alig győzte a számos megrendelést. Utóbb Lebrun gazdag műkereskedőhöz ment férjhez. Ilyenűl egy alkalommal az «Ifjabb Anacharsis utazása» nagynevű szerzőjének, Barthélemy abbénak tiszteletére házában egy valóságos soirée grecque-et adott; a szép királyné is több ízben «ült neki».

Festési modora mindig tetszetős és szeretetreméltó és képünkben a ragyogó anyai boldogságnak ellenállhatatlan varázsú emlékét föstötte meg. Az egyszerű, chiton-szerű görög ruha lecsúszott a művésznő válláról. Ahogyan leánykája hozzásimúl s emellett a szemlélőre néz, ahogy az anyának, a megtestesült Gráciának, gyöngéd ölelése van megrajzolva, mindez csupa párját ritkító francia vonás a képen. A ruhák színei azidőtájt tompák és töröttek, kékesek vagy olajbarnák; a nagyobb fehér folthoz, természetesen, igen jól illik a vöröses öv, ugyanúgy a mesterkéletlen hajviselethez is a keskeny színes szalag.



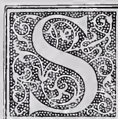
115. A művésznő és leánykája

fest. ÉLISABETH VIGÉE-LEBRUN

szül. 1755. Párizsban, megh. ugyanott 1842.

130 × 94 cm. fatábla

Párizs, Louvre.



TÍLUSÁNAK megfelelően a XVIII. század francia művészete, kiváltképpen a rokokó, külön neki megfelelő finom festői eljárásmódot is kieszelt magának, t. i. a művészi tökéletességig kifejlesztett pasztell-festést vagy rajzot, amellyel még jobban ki tudta fejezni a látszatra, a szemfényvesztésre épített egész lényegét, mint a nehézkesebb olajfestés zsíros fényével. A színes puha krétával való rajzolást, mely a lepkeszárnyak bársonyos hamvasságával szinte leheletszerűen rögzítheti meg a könnyed, gyöngéd vonásokat, már Lionardo da Vinci és Hans Holbein is művelte, de gazdag színárnyalatait csak a rokokó művészei aknázták ki.

A pasztell-művészek majdnem kizárólag arcképezők voltak, csak ritkán használják ezt a technikát mithologiai vagy genre-szerű jelenetek ábrázolására. Legkiválóbbak köztük Maurice Quentin de la Tour (1704—1788), Pompadour kedvenc festője és Jean-Étienne Liotard.

A genève-i születésű Liotard művészi neveltetése révén egészen elfranciásodott, mint gyakorló művész Európának legtöbb fővárosában megfordúlt. Műfaja szerény és annak idejében már azért sem talált méltánylásra az Akadémia részéről, mert az akkortájt újszerű szokatlan pasztell-technikára szorítkozott. Nagyobb számmal maradtak tőle kitünő arcképek, továbbá kisebb mithológiai és genre-képek, legtöbbje az amsterdámi Rijksmuseumban.

A képünk ábrázolta köznapi jelenet gyöngédebben, nemesebben aligha volna megfösthető; ilyen esetben lehet igazán szó az alacsonyabb dolog megeszményítéséről. A csokoládét hozó szobalány vagy pincérnő elölről ábrázoltan Murillónál és a hollandusoknál előképekre talált volna, itt azonban arcélre van állítva. Üde arcában, kissé lesütött szemeiben, mozdulatlanságában nincs semmi kacérság. Rajza a finomság netovábbja, a modellálás gyöngéd, alig észrevehető, tetszetős, a színezés tartózkodó, túlnyomóan halvány, szőke. Színekben dúskáló képsorozatunk végén olybá tünik föl, mintha színeit a nap kiszítta volna. Ez a körülmény azonban nem a pasztell-kréta tehetetlen, erőtlen voltának tudható be; a művész ezúttal nyilván ilyen halvány színekben kereste a harmóniát.

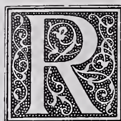


116. A csokoládés leány

fest. JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

szül. 1702. Genève-ben, megh. ugyanott 1789.

82×52 cm. pasztell pergamenten — Drezda, Királyi Képtár.

EYNOLDS és Gainsborough itt közölt két arcképe a brit szigetek festőművészetéről óhajt némi halvány képet adni. A modern Európa népei közül legkorábban az angolok kezdtek kedvvel és hozzáértéssel idegen képeket gyűjteni, ez irányú világos és biztos itéletük gyakran jelölte meg a művásárlások útját. Nekik vannak már a XVIII. század óta a legokosabb könyveik a művészetről s Holbein (30) és Van Dijck (67) óta egész tömegben foglalkoztattak maguknál idegen mestereket. — Képírásuk fiatal és éppen nem olyan eredeti, mint maguk hiszik, noha idegen iskolákhoz való csatlakozásuk híján és elzárkózottságuk miatt is éppen náluk keresnénk tősgyökeres, ős eredetiséget. Nemzeti típusuk korai kialakultsága és nagy kulturájok néhány kiváló arcképezőt és szép számú még jobb tájképfestőt teremtett.

Joshua Reynolds Van Dijck-féle arcképeken kezdte, majd hosszabb olaszországi tanulmányútra indult. Itt fejlett kitünő eklektikussá : a kompoziciót a bolognai mesterektől, a szinezést a velenceiektől, a fényhomályt pedig Rembrandtól vette. Rajza nem éppen mesteri, sőt gyakran hibás, a nagy mesterek utánzásában sokszor csak a külsőségeknél marad. Mint az akkor (1768) megalakult Royal Academy első elnöke, a képírást tárgyaló beszédeiben hangoztatott tudományos elveket festésében is alkalmazta és sok tekintetben tudományos festőnek mondható. De hibái mellett is kiváló szinező, szinte ösztönszerűen tudja mérlegelni a festői rajz egyensúlyát és főképp női arcképei (pl. a londoni Wallace-gyűjteménybeli híres *Nelly O'Brien)* a szépség és kellem iránt való rendkívül gazdag és finom érzékéről tesznek tanuságot. A régi mesterek technikai titkainak tanulmányozása, sajnos olyan kisérletekre csábította, melyek képeinek nagyon ártottak.

Legnagyobb diadalait mint az ártatlan gyermekség arcképezője aratta ; el lehet róla mondani, hogy ő az első, aki a gyermeket gyermeknek festi s nem a későbbi férfi vagy nő zsengéjének. Itt közölt képe bibliai szinezetű portré és éppen eme legjobb oldaláról mutatja a művészt. A rendkívül bájos kis fiút kedveltsége miatt újra meg újra le kellett föstenie.



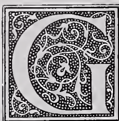
117. Az imádkozó Sámuel

fest. SIR JOSHUA REYNOLDS

szül. 1723. Plymtonban, megh. 1792. Londonban

86 × 68 cm. vászon

London, National Gallery.

AINSBOROUGH az előbb bemutatott nagy versenytársánál, Reynoldsnál, jóval izmosabb, tősgyökeresebb természet volt. A portrénak és tájképnek egyaránt tökéletes mestere, sőt az utóbbiban valóságos úttörője a modern angol tájképezésnek, nemcsak mivel tárgyait kizárólag a hazai földről vette, hanem mivel őket egészen sajátos egyéni fölfogással, bizonyos költői érzéssel hatotta át, ami minden egyéb realitása mellett jellege maradt az angol tájképnek. Hazájának, az elragadóan szép suffolki grófságnak gazdag ölében növekedvén, az egyszerű természet iránt való őszinte érzése és üde, mesterkéletlen fölfogása eredetileg a tájkép felé vonzotta, de alacsony származása mihamar a jövedelmezőbb arckép felé terelte és bámulatosan üde tájképi művészetét ezentúl csak háttérűl használja föl portréinál.

Gainsborough magas polcra jutott barátjával, Sir Joshua Reynoldsszal szemben nem az emberi nagyságot, a színpadiasságot akarja ábrázolni, hanem az embert az ő melegen lüktető vérével, ha a végsőig finomodott kultúra külső színe veszi is körül, amint azt előkelő modelljeinek körében láthatta, első ízben Bath fürdőhelyen, ahova 1760. éppen kenyérkereset céljából telepedett le, majd 1774 óta Londonban.

Művészi előképe mindenekelőtt Van Dijck (69), akinek portré-művészete ott élt tovább az ország képgyűjteményeiben. Fölismerszik ez már az elrendezés külsőségein is, az erdős, felhős háttéren, valami épületrészen, melyet redős függöny díszít, és nem kevésbbé az alakok fáradt, tétlen magatartásán s az elméláző arckifejezésen. Másrészről van műveiben valami Watteau játszi kelleméből és üde színeiből is. Modelljei jobbára hölgyek, gyermekek és fiatalemberek, köztük a Grosvenor Gallery-beli sokat emlegetett *Blue boy*, a *Kék fiú,* a fiatal Jonathan Butall arcképe, akinek alakja egészen kékbe öltözötten valami csodás módon emelkedik ki a meleg, barna háttérből.

Képünk modellje, *Miszisz Sidons,* Sidonné, az akkori londoni színpad legünnepeltebb tragikája volt. A kor emez egyik legkiválóbb asszonya mindkét jeles arcképezőnek ült modellűl s utánok Lawrence is lefestette. Reynolds mint *Tragikus Múzsát* fogta föl, Lawrence mint szép idős asszonyt egyszerű házi ruhában. Gainsborough pedig a 29 éves rendkívül érdekes asszonyt, mint nagyvilági hölgyet, hivatására való tekintet nélkül előkelő utcai toiletteben örökítette meg. Az arckép kivált festőiség szempontjából így is csudálatra méltó művészi alkotás. Általvető sárga kendője leültében lecsúszott balválláról, jobbját hanyagúl egy nagy karmantyún nyugtatja, fekete tollas kalapjában és látogató ruhájában úgy ül itt, mintha éppen haza ért volna; tartásában semmi merevség sincs. A fősúly a megjelenés választékos előkelőségére, az összbenyomásra van téve. Haja fehér hajporral van behintve, kissé kemény arcának nem hizelgett a művész; ez inkább jellemző, mint szép. Csodálatos a csíkos, kék szegélyű selyemruha s a lehelletszerű tüll kezelése a keblén, aztán a hullámos hajé a fehérlő bőr mellett. Az egész kép gyönyörű harmóniája a kék, szürke és fehér színeknek, melyeket a barnák és a háttéri redős vörös függöny segítenek érvényre jutni.



118. Miszisz Siddons képmása

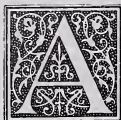
fest. THOMAS GAINSBOROUGH

szül. 1727. Suffolk mellett Sudburyban, megh. 1788 Londonban

124×97 cm. vászon

London, National Gallery.

119. Anton Graff



XVIII. SZÁZADBAN erősen lehanyatlott német művészet csak annyiban költ némi érdeklődést, hogy becsületes arcképfestőik legalább koruk jellemét tükröztetik vissza portréikban. Az uralkodó franciás irány mellett, mely az előkelő köröknél Németországban is uralomra jutott, a polgári osztály számára valami egyszerűbb, őszintébb művészet fejlődött ki. Ennek az iránynak legtermékenyebb képviselője volt a winterthuri születésű Anton Graff.

Graff eleinte Dél-Németországban dolgozgatott, majd 1766-ban Drezdába fölkerülve, ott működött élte végéig, mint a művészeti akadémia tanára. Egyike volt kora legkeresettebb arcképfestőinek és megbízásai miatt sokat utazgatott. Amint kortársa, Chodowiecki, (1726—1801) kora és nemzete klasszikusainak volt az illusztrátora, úgy viszont Graffnak remekíróik arcképeit köszönik a németek, köztük Gellert, Wieland, Lessing, Hagedorn, Herder, Tiedge, Schiller és más kiváló irodalmi alakok portréit. Maga 1240-re teszi képei számát.

Fölfogása szemben a franciáskodó arcképezés barokkszerű pózával, hatásvadászó rátartiságával, egyszerű, természetes, a nyárspolgáriasság felé hajló, de elég szellemet tud alakjaiba önteni; festői kezelése a régi jó időkre emlékeztet. Kissé különös hatásúak az ő rózsás arcai, kivált idősebb embereknél, de ez nyilván a kor ízlésében leli magyarázatát, hiszen még a kendőzött arcok koráról van szó, amikor az erőltetett piros arcbőrhöz oly jól illett a fehérre beporozott haj.

Itt közölt saját arcképe minden tekintetben kiváló műve, különösen jól sikerült fesztelen, szabad testtartása és a beszédes, erősen kimodellált arc, mely világos silhouetteként áll el a sötét falrésztől. Hozzájárul ehhez az alaknak tetszetős beleilleszkedése a kép alakjába, vagy megfordítva, és a sötét színeknek finoman lefokozott harmóniája.



168 × 105·5 cm. vászon

119. A művész saját arcképe

fest. Anton Graff, szül. 1736. Winterthurban, megh. 1813. Drezdában

Drezda, Királyi Képtár.

120. Goethe képmása

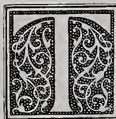
fest.

WILHELM TISCHBEIN

szül. 1751.
Hainában (Hessen),
megh. 1829. Eutinban



164 × 296 cm. vászon
Frankfurt.
Städel-féle Műintézet.

ISCHBEINÉK művészkedő családjából ketten válnak ki különösebben a XVIII. századi Németországban, mely irodalmi kiválósága mellett a szépművészetek terén, mint említettük, csak hanyatlást mutat. Ezek : Johann Heinrich, az idősb, aki a kasseli akadémiát és képtárt igazgatta, meg nevesebb és többoldalú unokaöccse, Johann Heinrich Wilhelm, akit röviden csak utolsó nevén emlegetnek. — Mikor ez 1782. Rómába érkezett, akkor sem Winckelmann, sem Mengs nem éltek többé, de a művészet immár át volt terelve a klasszicizmusnak azon útjára, melyet az első mélyen szántó irodalmi munkásságával, a második pedig a Winckelmann-féle elméletnek gyakorlati alkalmazását megkisértő s annak idején nagyon fölkapott képeivel kijelölt. Kevéssel utóbb jött Rómába Goethe, a Winckelmann-Mengs-féle művészi eszmény hirdetője s ennek az ideálnak szolgálatába szegődött Tischbein is.

Ez időből való *Goethének* itt közölt képe, mely itt korántsem valami kiválósága, hanem pusztán korfestő iránya miatt foglal helyet. Főérdeme mindenesetre az arcképi hűség. Így élhetett Goethe az ő antik ideáljai között, így pihenhetett gyakorta az örök város melletti Campagna romjai közt, melyet a művész a képen egy antik domborúművel és a háttérben (középütt) Cecilia Mettella sírjával jelez. A költő helyzete bár keresetlen akar lenni, éppen nem az, nem is természetes, sőt balkezének különös tartása határozottan kényelmetlen. Ettől és messzire kinyúló ballábától az egész alak bizonyos elferdülésbe jut és nagy voltával valósággal elnyomja az aprólékosan kezelt tájrészletet; szinte félünk, hogy mi lesz a képből, ha ez az óriás föl talál állni. Tekintete éles és vizsgálódó, s ez nyilván hű portréi vonás, hasonlóképpen az erővel, élénken megrajzolt jobbkéz is. És pusztán ebben az arcképi hűségben van meg a kép értéke, nem pedig művészi sajátosságaiban.

ZÉP KÉPSOROZATUNKAT magyar arcképfestő művével fejezzük be. Nem azért, mintha remekműnek tartanók, vagy mintha művésze «a képírás régi nagy mesterei» között talán az úttörő szerepében foglalhatna helyet, hanem mert Rákóczynknak egykorú szép képéről van szó és mivel legalább a külföldön megbecsült, jónevű honfitársunk, Mányoky Ádám, festette, aki kivált a legutóbb bemutatott két német festő mellett bátran megállja helyét.

Vajmi kevés az, amit életéről tudunk és élete munkáját illetőleg is csak egy-két szemtanú bizonyságára szorítkozhatunk, mivel szerteszórt művei együtt még nem voltak láthatók, sőt legtöbbje ismeretlen helyeken, valószínűleg Lengyelországban, lappang; Szépművészeti Múzeumunkban is csak egy képpel, *Louise de Carignan képmásával* szerepel.

Életéből bennünket főképp az érdekel, hogy a magyar nemesi családból 1763. Szokolyon (Sáros m.) született művész rövid ideig II. Rákóczy Ferenc udvari festője volt, sőt kettejük között nyilván bizalmasabb is lehetett a viszony, mivel Rákóczy Mányokyt diplomáciai megbízással Hollandiába küldte, s ugyanilyen szerepben fordult meg Francia- és Németországban is. Bízvást föltehetjük, hogy az útjába eső művészeti gócpontokon okvetlenül fejlesztette, izmosította tehetségét. Krónikás följegyzés szerint Párizsban XIV. Lajos festőjénél, Largillière-nél tanult. A francia befolyás meg is látszik Rákóczy képmásán, aminthogy a fejedelem nyilvánvalóan nagy barátja volt a francia szellemnek; Scheitz német festőt is emlegetik mesteréül, de, bár Mányoky utóbb átevezett a német irányba, Scheitz hozzá nem fogható s aligha lehetett mestere.

Mikor a kurucok csillaga lehanyatlott, Mányoky nem követte fejedelmét, hanem tőle elválva, másutt kereste boldogulását. Viharosabb multú kortársa, a bazini születésű Kupetzky János (1667—1740) sem tudott itthon boldogulni. Magyarokúl ezen nem csodálkozhatunk; inkább az ellenkezője volna föltünő. Gazdag művészi tevékenységüket, kivált Kupetzkyét annál jobban megbecsülték külföldön, ahol mindkettő fejedelmek szolgálatába szegődött. Mányoky művészkedésének tere II. és III. Ágost választófejedelmek, illetve lengyel királyok alatt Lengyelország és élete végén Drezda lett; az előbbinek maga Rákóczy ajánlotta jó emberét.

Ezidőből való arcképein, melyek az udvart, lengyel hölgyeket és urakat, német hercegnőket és hercegeket ábrázolnak, elhagyja a franciás irányt és fokozatosan közeledik a díszefosztott, szárazabb német felfogáshoz.

A Rákóczy-korból csak közölt képe ismeretes, mely a szász királyi család hitbizományi tulajdona. László Fülöpnek róla való másolata Történelmi Képcsarnokunkban (az Akadémiában) látható; erről készült színes nyomatunk is. A mellkép férfikora delén egész daliás voltában mutatja a fejedelmet. Öltözete sötétkék bársony dolmány arany sujtással, vállát hermelinnel bélelt vörös bársony palást takarja, fején vörös tetejű, forgós prémkalpag van. Háttere sötét s talán förgeteges eget akar jelezni. Rajza az áll némi félszegségében kissé bántó, de villogó szemét ilyennek tudja minden magyar.



121. II. Rákóczy Ferencz

fest. MÁNYOKY ÁDÁM,

szül. 1673. Szokolyon (Sáros), megh. 1757. Drezdában

76 × 62 cm. vászon

Drezda, Taschenburg-kastély.

A SZINES KÉPEK JEGYZÉKE.



